



# SUOMALAINEN LASIMUOTOILU 1980-LUVULLA

Kuriton postmodernismi ja kultakauden perintö  
Markku Salon ja Jorma Vennolan silmin



**Emma Eskola**

Pro gradu -tutkielma

Ohjaaja: Elina Räsänen

Helsingin yliopisto

Taidehistoria, Kulttuurien osasto

Tammikuu 2019

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Kulttuurien osasto		Laitos – Institution – Department Taidehistoria	
Tekijä – Författare – Author Emma Eskola			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Suomalainen lasimuotoilu 1980-luvulla: kuriton postmodernismi ja kultakauden perintö Markku Salon ja Jorma Vennolan silmin			
Oppiaine – Läroämne – Subject Taidehistoria			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro Gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year tammikuu 2018	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages 45
<p>Tiivistelmä – Referat – Abstract</p> <p>Tutkimuksen aiheena on Jorma Vennolan ja Markku Salon kultakauden lasisuunnittelun sekä postmodernismin vaikutus muotoilijan työssä 1980-luvulla litalan ja Nuutajärven lasitehtaissa. Tutkimuksessa määritellään, miten postmoderni muotokieli, ja toisaalta myös 1940–50-lukujen niin kutsuttu kultakausi näkyivät Jorma Vennolan ja Markku Salon tuona aikana suunnittelemassa käyttö- ja taidelasissa. Tutkimuksessa määritellään myös, millaiset vapaudet muotoilijoilla oli työssään sekä miten Suomen taideteollisuudessa sekä litalalla ja Nuutajärvellä suhtauduttiin postmoderniin tyyliin.</p> <p>1980-luku oli muutoksien aikaa suomalaisille lasitehtaille. litalan tehtaalle palkattiin uudistusmielinen johtaja, tehdas yhdistyi vuosikymmenen lopulla Nuutajärven lasitehtaan kanssa ja 1970-luvun lasin tuonnin vapautuminen sekä energiakriisi olivat jättäneet jälkensä lasiteollisuuteen. Talouden noususuhdanteen vuoksi lasin menekki ja vienti ulkomaille kärsi korkeista hinnoista. Tuotantoa ruvettiin painottamaan myyntihinnaltaan kalliimpaan ja palkkakustannusten korkeus sekä Suomen lasiteollisuuden riippuvuus tuontiraaka-aineista korosti muotoilun merkitystä kilpailussa. Lasiteollisuuteen vaikutti myös postmoderni tyyli, jota on pidetty muotoilun alalla niin positiivisena kuin negatiivisena suuntauksena. Uuden tyyლისuunnan rinnalla alaan vaikutti niin sanotun lasimuotoilun kultakausi.</p> <p>Tutkimus perustuu pääosin arkistotutkimukseen sekä erityisesti haastatteluaineistoihin. Tutkimusta varten on haastateltu kahta muotoilijaa, Jorma Vennolaa sekä Markku Saloa. Vennola työskenteli litalan lasitehtaalla vuosina 1975–1986 ja Salo työskenteli Wärtsilä Nuutajärven lasilla (vuodesta 1988 Nuutajärvi-littala) vuosina 1983–1991. Tutkimusaineistona on hyödynnetty Helsingin Sanomien postmodernia muotoilua käsitteleviä artikkeleita vuosilta 1980–1990 sekä 1980-luvun suomalaisen taideteollisuuden keskeisimpiä julkaisuja: Design Forumin Finlandin julkaisemaa <i>Form Function Finland</i> -lehteä, Suomen ulkomaankauppaliiton julkaisemaa <i>Design in Finland</i> -lehteä sekä Ornamon perustamaa <i>Muoto</i>-lehteä. Tutkimusaineistona ovat myös Designmuseon Postmodernismi-näyttelyn (30.1.–17.5.2015) näyttelytekstit. Lisäksi hyödynnän muotoilijoiden lausuntoja Designmuseon 10.3.2015 järjestämässä paneelikeskustelussa <i>Postmoderni muotoilu, mitä se on?</i></p> <p>Tutkimukseni osoittaa, että litalalla taidelasin suunnitteluun annettiin täysi vapaus, kun taas käyttölasin suunnittelutyö tehtiin tarkkojen rajojen ja toiveiden puitteissa. litalalla oleellisin suunnittelua rajoittava tekijä oli kustannusten pitäminen minimissä. Vennolan suunnitteluun kultakauden perintö on vaikuttanut lähinnä siinä mielessä, että Sarpanevan ja Wirkkalan menestystuotteiden linjasta poikkeamista pidettiin liian radikaalina. Nuutajärven ilmapiiri 1980-luvulla oli intensiivinen, mutta vapaa. Työskentelyn vapaus ja yhteistyö tuotannon kanssa loppui, kun littala ja Nuutajärvi yhdistyivät ja tehtaalle palkattiin tuotepäälliköt. Uniikin taidelasisarjan toimeksiannossa ei litalalla tai Nuutajärvellä painotettu lainkaan teosten kaupallisuutta, vaan mahdollisuutta toteuttaa itseään. Suunnittelua rajoittavat tekijät olivat teknisiä tai taiteilijan omiin kykyihin liittyviä. Vennolan suunnittelun postmodernistiset piirteet jäivät pöytälaatikkoon luonnoksiksi eikä hän lue 1980-luvulla suunnittelemaan tuotteita postmodernin tyylin piiriin. Salo teki tietoisia postmodernille tyyille ominaisia valintoja muotoilussaan. Salon kokemus postmodernismista on vapautuneempi kuin Vennolan johtuen Nuutajärven ilmapiiristä, jossa ei pelätty vanhasta linjasta poikkeamista. Postmodernismi, joka nauroi funktionalismille, otettiin mielenkiinnolla vastaan Nuutajärvellä, mutta litalalla se ei ollut kovin tervetullut ilmiö. Sekä Salon, että Vennolan tuotannossa on postmodernille muotoilulle ominaista huoletonta ironiaa.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords kultakausi, postmodernismi, muotoilu, lasimuotoilu, 1980-luku, lasitaide, Jorma Vennola, Markku Salo, littala, Nuutajärvi			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

# Sisällysluettelo

1.	Johdanto .....	1
1.1.	Tutkimustilanne .....	2
1.2.	Tutkimuskysymykset, aineisto ja menetelmät .....	3
1.3.	Suomalaisen lasiteollisuuden historiaa .....	6
1.4.	Lasi tutkimuskohteena: käyttölasit, koristelasi vai taidelasit? .....	8
2.	Suomalainen lasi ja muotoilun kultakausi .....	10
3.	Postmodernismi: modernismin kuriton lapsi .....	13
4.	Muotoilun 1980-luku .....	16
5.	”Sähän teet sileitä lasia!” Vennolan ja Salon suunnittelutyö .....	20
5.1.	Kaikuja menneestä ja vapaus kokeilla .....	23
5.2.	Muotoilijasta taiteilijaksi.....	27
6.	Puheenaiheena postmodernismi .....	30
6.1.	Postmoderni muotoilu Helsingin Sanomissa ja alan julkaisuissa .....	32
7.	Päätelmät.....	41
8.	Lopuksi.....	45
9.	Lähteet.....	46
	Liitteet .....	50
	Kuvat.....	51

# 1. Johdanto

Kiinnostukseni suomalaisen lasin historiaa kohtaan on syntynyt toimiessani seitsemän vuoden ajan myymälävisualistina Iittalan Pohjoisesplanadin myymälässä. Erityinen kiinnostus 1980-lukuun on muodostunut Jorma Vennolan ansiosta, joka on äitipuoleni isä. Tutkimuksen kohteena on Jorma Vennolan ja Markku Salon haastattelujen perusteella kultakauden lasisuunnittelun sekä postmodernismin vaikutus muotoilijan työssä 1980-luvulla Iittalan ja Nuutajärven lasitehtaissa.

1980-luvulla suomalainen lasiteollisuus kohtasi monia muutoksia. Iittala, Nuutajärvi, Riihimäen Lasi Oy ja Kumelan lasi kilpailivat keskenään, kunnes neljästä lasitehtaasta oli jäljellä enää Nuutajärvi ja Iittala. Iittalan tehtaalle palkattiin uusi uudistusmielinen johtaja, tehdas yhdistyi vuosikymmenen lopulla Nuutajärven lasitehtaan kanssa ja 1970-luvun lasin tuonnin vapautuminen sekä energiakriisi olivat jättäneet jälkensä lasiteollisuuteen. Tuottavuus oli noussut prioriteetiksi – värien käyttöä karsittiin kustannussyistä ja liian monimutkaiset ideat hylättiin. 1980-luvun talouden noususuhdanteen vuoksi lasin menekki ja vienti ulkomaille kärsi korkeista hinnoista. Tuotantoa ruvettiin painottamaan myyntihinnaltaan kalliimpaan. Palkkakustannusten korkeus sekä Suomen lasiteollisuuden riippuvuus tuontiraaka-aineista korosti muotoilun merkitystä kilpailussa.<sup>1</sup> Yritysfuusioiden ja talouden suhdanteiden lisäksi 1980-luvun lasiteollisuuteen vaikutti postmoderni tyyli, jota on pidetty taideteollisuuden kentällä niin positiivisena kuin negatiivisena suuntauksena. Toisaalta se nähtiin mielikuvituksen vapautta painottavana ja oman ajan henkeä heijastavana ja toisaalta turhan koristeellisena ja formalistisena sekä myyntiä edistävänä kulutusmyönteisenä kitchinä.<sup>2</sup>

Uuden tyylistuunnan haastajana oli niin sanotun lasimuotoilun kultakausi. 1940–50-luvuilla kuuluisuuteen nousseet muotoilijat Timo Sarpaneva ja Tapio Wirkkala suunnittelivat Iittalalle aina 1970-luvulle saakka hyvin kaupaksi meneviä tuotteita, jotka ratsastivat kaksikymmentä vuotta aikaisemmin Milanon triennaaleissa luodulla maineella. Tässä tutkimuksessa kultakauden vaikutuksella viitataan niin 1940–50-luvun puhdaslinjaisen ja funktionalistisen tyylin vaikutukseen kuin kultakauden ”sankarimuotoilijoiden” myöhemmän, 1960-luvun ja sen jälkeisen muotoilun vaikutukseen.

---

<sup>1</sup> Matiskainen 1994, 97–98; Koivisto 2013, 264.

<sup>2</sup> Takala-Schreib 2000, 176–177, 184; Designmuseon Postmodernismi näyttelyn 2015 näyttelytekstit. Yleisteksit. Salla Heino & Harry Kivilinna.



Tutkimukseni tavoitteena on selvittää, miten postmoderni tyyli ja 1940–1950-lukujen niin sanottu kultakausi näkyivät Jorma Vennolan ja Markku Salon tuona aikana suunnittelemassa käyttö- ja taidelasissa. Millaiset vapaudet muotoilijoilla oli työssään ja kuinka tarkkoja toiveita heille esitettiin esimerkiksi kaupallisuudesta? Tavoitteena on myös selvittää, miten Suomen muotoilun alalla sekä Iittalalla ja Nuutajärvellä suhtauduttiin postmoderniin tyyliin.

## 1.1. Tutkimustilanne

Suomalaista muotoilua ja lasimuotoilua on tutkittu melko paljon muun muassa Harri Kalhan, Kaisa Koiviston, Uta Laurénin toimesta. Harri Kalhan väitöstutkimus, *Muotopuolen merenneidon pauloissa*, keskittyy suomalaisen muotoilun 1940–50-luvun niin sanottuun ”kultakauteen” tuomalla esille myytin takana olevan markkinoinnin ja pr-toiminnan sekä sitä ympäröivät diskurssit. Kaisa Koiviston väitöstutkimus, *Lasitutkimuksia XIII: Kolme tarinaa lasista*, käsittelee lasimuotoilun 1940–50-lukuja ja menestykseen vaikuttanutta rationalisointia ja talouden säännöstelyä. Postmodernia tyyliä ja 1980-luvun lasimuotoilua on tutkittu vähemmän. Vuokko Takala-Schreibin väitöstutkimuksessa, *Suomi muotoilee, unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa*, on keskitytty tarkastelemaan muotoilun merkitysten tuottamista diskurssissa. Aineistona on käytetty Suomen Taideteollisuusyhdistyksen kirjoituksia Design Forumissa 1980-luvulla järjestetyistä *Suomi muotoilee* -näyttelyistä. Anni Vartolan väitöstutkimus *Kuritonta monimuotoisuutta: postmodernismi suomalaisessa arkkitehtuurikeskustelussa* vuodelta 2014 taas on käsitellyt postmodernia arkkitehtuuria. Mirja Kälviäinen on käsitellyt 1980-luvun muotoilua vuoden 1996 väitöstutkimuksessaan *Esteettisiä käyttötuotteita ja henkisiä materiaaliteoksia: hyvän tuotteen ammatillinen määrittely taidekäsityössä 1980-luvun Suomessa*.

Keskityn pro gradu -tutkielmassani Jorma Vennolan ja Markku Salon kokemuksiin 1980-luvun lasiteollisuuden kentällä, ja näin ollen tutkimukseni on myös professiotutkimusta. Aikaisempia arkkitehtien ja muotoilijan ammatteihin liittyviä tutkimuksia ovat Renja Suominen-Kokkosen tutkimus *The Fringe of a Profession. Women as Architects in Finland from 1890's to the 1950's* vuodelta 1992 sekä Susanna Aaltosen tutkimus *Sisustaminen on kuin käsialaa. Carin Bryggmann ja Lasse Ollinkari sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvulla* vuodelta 2010. Suominen-Kokkonen on tutkinut naisarkkitehtien sijoittumisesta arkkitehdin profession kentälle ja Aaltosen tutkimus koskee sisustusarkkitehdin ammatin muotoutumista Suomessa. Lisäksi Pekka Korvenmaan toimittamassa *Arkkitehdin työ* -antologiassa pureudutaan arkkitehdin ammatin historian sekä Kirsi

Saarikangas on tutkinut arkkitehtien työtä toisesta näkökulmasta: asuntojen ja kotien sukupuoli-ideologian kautta. Eeva Maija Viljo taas on tutkinut kuvanveistäjiä ja varhaisia taideteollisuuden vaikuttajia sekä kentän muotoutumista. Aaltosen mukaan Suomen taideteollisuuden suunnittelijoiden sekä tutkijoiden kenttä on pieni verrattaessa esimerkiksi arkkitehtuuriin ja kuvataiteeseen.<sup>3</sup> Metropolia ammattikorkeakoulussa aihetta on tutkinut Liisa-Reetta Rusanen opinnäytetyössään *Muotoilijan ammatti-identiteetin muodostuminen* vuodelta 2009 sekä Savonia ammattikorkeakoulussa Milla Ruotsalainen opinnäytetyössään *Muotoilija taitelee, taiteilija muotoilee: muotoilijan ja taiteilijan ammatti-identiteetin muodostuminen* vuodelta 2013.

## 1.2. Tutkimuskysymykset, aineisto ja menetelmät

Tutkimukseni tavoitteena on selvittää, miten postmodernismiin suhtauduttiin Iittalan ja Nuutajärven lasitehtailla ja toisaalta suomalaisen taideteollisuuden kentällä? Näkyikö postmodernismi Iittalan ja Nuutajärven muotoilijoiden suunnittelemissa tuotteissa? Tavoitteena on myös selvittää, miten 1940–1950-lukujen niin kutsuttu lasimuotoilun kultakausi vaikutti suunnittelutyöhön. Vaikuttivatko kultakaudella suosioon nousseet tuotesarjat ja niiden muotoilijat uusien suunnittelijoiden työskentelyyn vielä 1980-luvulla? Millaisia toimeksiantoja muotoilijoille annettiin ja millainen taiteilijan vapaus muotoilijoilla oli?

Tutkimukseni perustuu pääasiassa arkistotutkimukseen ja haastatteluaineistoihin. Selvittääkseni, miten 1980-luvun uuteen lasimuotoiluun suhtauduttiin taideteollisuuden kentällä, hyödynnän Helsingin Sanomien postmodernia muotoilua käsitteleviä artikkeleita vuosilta 1980–1990. Tämän lisäksi aineistona on Design Forumin Finlandin julkaisemaa englanninkielistä *Form Function Finland* -lehti, Suomen ulkomaankauppaliiton (nykyinen Finpro) julkaisema englanninkielinen *Design in Finland* -lehti sekä Teollisuustaiteen liitto Ornamon perustama *Muoto*-lehti, jotka olivat keskeisimmät suomalaisen taideteollisuuden tiedotuskanavat 1980-luvulla. *Form Function Finland* ilmestyi vuosina 1980–2005 neljä kertaa vuodessa, *Design in Finland* vuosina 1961–1995 kerran vuodessa ja *Muoto*-lehti vuosina 1980–2007 4–6 kertaa vuodessa.

*Form Function Finland* ja *Design in Finland* olivat suunnattu erityisesti ulkomaille ja *Muoto*-lehdellä taas oli kotimainen yleisö. Tarkastelun kohteena ovat *Muoto* ja *Form Function Finland* -lehtien julkaisut vuosilta 1980–1990 ja *Design in Finland* lehden julkaisut vuosilta 1979–1990. 1980-luvun

---

<sup>3</sup> Aaltonen 2010, 30.

aktiivisen julkaisutoiminnan taustalla oli ICSID:n (International Council of Societies of Industrial Design) päämajan siirtyminen Helsinkiin vuonna 1985. Lisäksi muotoilijoiden koulutus oli vahvistunut 1970-luvulla, ja heidän työtehtäviensä määrä alkoi kasvaa taloudellisen kehityksen myötä. Muotoilutoiminnan kehittymiseen vaikuttivat myös joukkotiedotusvälineiden ja Helsingissä vuonna 1979 avatun taideteollisuusmuseon (nykyinen Designmuseum) näyttelyt. Vuonna 1911 Taideteollisuus yhdistys perusti Teollisuustaiteen Liitto Ornamon kanssa muotoiluraadin, jonka tuloksia esiteltiin *Suomi muotoilee* -näyttelyissä. 1960-luvulta vuoteen 1987 Helsingissä toimi Finnish Design Center, jonka tilalle perustettiin muotoilun tiedotuskeskus Design Forum.<sup>4</sup>

Tutkimusta varten olen haastatellut kahta muotoilijaa, Jorma Vennolaa sekä Markku Saloa. Haastattelin Vennolaa Helsingissä Designmuseon kahvilassa 2015 maaliskuussa. Haastattelun yhteydessä kiersimme myös Postmodernismi-näyttelyn, jossa Vennolan töitä oli esillä. Saloa haastattelin lokakuussa 2017 hänen työhuoneellaan Nuutajärvellä, jossa oli runsaasti valmiita ja keskeneräisiä lasiteoksia vuosien varrelta.<sup>5</sup>

Jorma Vennola (s.1943) valmistui Taideteollisen korkeakoulun teollisen muotoilun linjalta vuonna 1970 ja aloitti muotoilijanuransa Yhdysvalloissa Creative Playthingsin lelu suunnittelijana. Lasiesineiden lisäksi hänet tunnetaan erityisesti Oraksen ensimmäisten kosketusvapaiden hanojen sekä useiden teknokemian tuotepakkausten suunnittelijana. Esimerkkeinä ovat Linna Sampoo sekä Lumenen meikkien pakkaushylsyt. Vennola palkattiin Iittalaan muotoilijaksi 1975 ja hän ehti yhdentoista vuoden aikana suunnitella Iittalalle niin käyttölaseja kuin uniikin taidelasisarjan. Käyttölasein suunnittelussa Vennola aloitti hyvin toisenlaisen suunnittelun kuin mihin 1970-luvulla oli Iittalalla totuttu. Eri materiaalien yhdistäminen lasiin sekä kuviopintaisen lasin välttäminen olivat 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa radikaaleja valintoja, jotka eivät noudatelleet niitä linjoja, joiden tiedettiin olevan kaupallisesti kannattavia.<sup>6</sup> Näistä syistä Vennolan kokemukset muotoilijan työstä Iittalan lasitehtaalla antavat kiinnostavan näkökulman 1980-luvun Iittalassa vallinneisiin tyyllillisiin linjoihin sekä ilmapiiriin.

Markku Salo (s.1954) valmistui muotoilijaksi Taideteollisesta korkeakoulusta 1979. Salo on kertonut opiskeluaajastaan, että eri materiaalien käyttöön kannustettiin ja muun muassa muovia käytettiin paljon.<sup>7</sup> Sen sijaan lasiin Salo ei tutustunut opiskeluvuosiensa aikana, vaikka lasiopetus oli alkanut

---

<sup>4</sup> Seppälä-Kavén 2008, 96–97.

<sup>5</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015 sekä Markku Salon haastattelu 26.3.2015.

<sup>6</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015.

<sup>7</sup> Poutasuo 2008, 14.

Taideteollisessa korkeakoulussa 1970-luvulla.<sup>8</sup> Salo työskenteli Wärtsilä Nuutajärven lasilla (vuodesta 1988 Nuutajärvi-Iittala) vuosina 1983–1991 ja toimi opettajana Taideteollisessa korkeakoulussa (nykyinen Aalto yliopisto) vuosina 1982–99. Ennen Nuutajärveä hän toimi muotoilijana Saloralla vuosina 1979–83. Lisäksi hän teki muotoilijan töitä 1970-luvulla mm. Ergonomia Designille, SLO Groupille ja Destem Oy:lle.<sup>9</sup> Ennen Nuutajärveä syntyivät monet tutunnäköiset esineet kuten Saloran kaukosäätimet ja LP-soittimet.<sup>10</sup> Suomen lasimuseon johtaja Heikki Matiskainen kuvaa Markku Saloa henkilöksi, joka ei antanut 1980-luvun suomalaista lasiteollisuutta koetelleen kriisin häiritä työskentelyä ja uuden luomista.<sup>11</sup> Salon tuotanto 1980-luvulta on rönsyilevää, kokeilevaa ja ennakkoluulotonta. Jo ensivilkaisulta näyttää, ettei mikään ollut kiellettyä Nuutajärvellä.

Tutkimusaineistona ovat myös Designmuseon *Postmodernismi*-näyttelyn näyttelytekstit. Näyttely oli esillä museossa 30.1.–17.5.2015. Lisäksi hyödynnän Markku Salon, Rita Taskisen, Yrjö Kukkapuron ja Vesa Varrelin lausuntoja Designmuseon 10.3.2015 järjestämässä paneelikeskustelussa *Postmoderni muotoilu, mitä se on?* Rita Taskinen on koulutukseltaan arkkitehti, mutta tunnetaan kenties parhaiten vuonna 1982 suunnittelemaansa *Kiss*-tuolista. Yrjö Kukkapuro on toiminut Taideteollisen korkeakoulun professorina vuosina 1974–1980, ja hänen suunnittelemaansa esineitä on esillä pysyvässä näyttelyssä muun muassa New Yorkin Museum of Modern Art -museossa. Vesa Varrela on koulutukseltaan muotoilija ja on toiminut myös kuvanveistäjänä, lasitaiteilijana ja julkisten tilojen suunnittelijana. Paneelikeskustelussa muotoilijat valottivat 1980-luvulla tapahtuneita muutoksia teollisessa muotoilussa ja kertoivat niin omasta suhtautumisestaan kuin yleisestä postmodernismin ympärillä vallinneesta ilmapiiristä. Muotoilijoiden lausunnot toimivat vertailukohtana Vennolan ja Salon haastatteluille ja antavat käsityksen siitä, mitä teollisessa muotoilussa tapahtui lasiteollisuuden ulkopuolella 1980-luvulla. Tutkimusaineistoon kuuluvat myös Jorma Vennolan ja Markku Salon tuotanto, joiden postmoderneja piirteitä analysoin.

Tutkimuskysymysten selvittämiseen on käytetty puolistrukturoitua haastattelua.<sup>12</sup> Yksityiskohtaisten kysymysten sijaan haastattelussa edettiin keskeisissä teemoissa. Haastattelun runko oli valmiiksi suunniteltu, mutta keskustelu sai edetä orgaanisesti. Oletuksena oli, että haastateltavat vastaavat kysymyksiin kertomalla työurastaan Iittalalla ja Nuutajärvellä ja tutkimuskysymysten kannalta oleellisia asioita muistuu mieleen sitä mukaa, kun tapahtumien kuvailu etenee.

---

<sup>8</sup> Koivisto 2008, 51.

<sup>9</sup> Markku Salo internet-sivu. [http://www.markkusalo.com/cms/index.php?page=markku\\_salo\\_1b](http://www.markkusalo.com/cms/index.php?page=markku_salo_1b)

<sup>10</sup> Poutasuo 2008, 15–16.

<sup>11</sup> Matiskainen 2008, 7.

<sup>12</sup> Hirsjärvi & Hurme 1980, 49.

### 1.3. Suomalaisen lasiteollisuuden historiaa

Iittalan lasitehdas perustettiin vuonna 1881 ruotsalaisen Peter Magnus Abrahamssonin toimesta. Työntekijät olivat niin ikään ruotsalaisia, ensimmäiset heistä lakkautetun Ruotsin Limmaredin tehtaalla työläisiä.<sup>13</sup> 1900-luvun alkuun mennessä työntekijöiden kirjo oli kansainvälistä; ruotsalaisten lisäksi tehtaalla työskenteli suomalaisia, saksalaisia ja tanskalaisia. Lasinpuhaltajan ammatti siirtyi isältä pojalle, ja vähitellen syntyi suomalaisia lasinpuhaltajasukuja. Ammatissa säilyi myös pitkään käsityöläisammateille tyypillinen hierarkia, jonka korkeimmassa asemassa olivat mestarit ja puhaltajat.<sup>14</sup> Iittalan ensimmäisenä muotoilijana on pidetty Alfred Gustafssonia, joka työskenteli tehtaalla 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa aikana, jolloin käytettiin ulkomailta tilattuja valmiita prässimuotteja. Esineiden muotoilijaa ei pidetty tärkeänä. Kilpailijoiden tuotteista erotuttiin lähinnä kaivertamalla lasien pohjaan tehtaalla nimi, ja tästä onkin peräisin sanonta ”juodaan, kunnes Iittala näkyy”.<sup>15</sup> Tekniset uudistukset otettiin Iittalan tehtaalla käyttöön hitaasti. Niin lasinvalmistuksessa kuin palkanmaksussa, säilyivät keskiaikaiset perinteet pitkään.<sup>16</sup>

Iittala siirtyi Ahlströmin omistukseen vuonna 1935 ja, liitettiin Karhula yhtiölle, jonka Ahlström myös omisti. 1930-luvulla alettiin myös arvostaa muotoilijoiden merkitystä tuotekehittelyssä.<sup>17</sup> 1940-luvulla tehtaassa siirryttiin vähitellen täysin muotoilujohteiseen tuotantoon.<sup>18</sup> Vuonna 1946 järjestettiin kilpailu, jossa haettiin uusia esineitä Tukholman taidekäsityönäyttelyyn. Tapio Wirkkala voitti ensimmäisen palkinnon ja Kaj Franck toisen ja kolmannen. Molempien kanssa aloitettiin yhteistyö ja tämän voidaan katsoa aloittaneen täysin uuden aikakauden Iittalan lasitehtaalla. Uutta johtajaa Antero Järvistä on kuvailtu kaukonäköiseksi ja ennakkoluulottomaksi. Hänen johdossaan Göran Hongell ja Erkki Vesanto keskittyivät suunnittelemaan esineitä sarjatuotantoon, ja Tapio Wirkkala ja Kaj Franck saivat melko vapaasti suunnitella taidelasia, vaikka Wirkkala onkin kertonut, että hänen ajatuksiaan pidettiin aluksi hulluina ja toteutuskelvottomina. Franckin ja Wirkkalan myötä suhtautuminen lasiin muuttui, kun lasin kirkkautta ja valon taittokykyä opittiin arvostamaan sekä lasin massan vahvuutta alettiin käyttää tehokeinona.<sup>19</sup>

Nuutajärven lasitehtaan perustivat Jacob Dupont ja Harald Furuholm vuonna 1793, ja se on Suomen vanhin edelleen toiminnassa oleva lasitehdas. Perustamiseen aikaan valtakunnassa oli pulaa lasista ja

---

<sup>13</sup> Tasala 2006, 12–14.

<sup>14</sup> Ibid. 20–27.

<sup>15</sup> Ibid. 25.

<sup>16</sup> Annala 1948, 559–560.

<sup>17</sup> Tasala 2006, 20–27.

<sup>18</sup> Aav 2006, 9.

<sup>19</sup> Tasala 2006, 31–32.

erityisesti ikkunalasista. Paloviinan poltto-oikeus taas oli lisännyt pullolasin kysyntää. Suomessa silloin toimineet neljä lasitehdasta eivät kyenneet vastaamaan kysyntään, ja siksi valtakunnan kauppakollegio myönsi oikeuden lasitehtaan perustamiseen. Tehtaan sijoittaminen Nuutajärvelle oli luonnollista, sillä Dupont oli perinyt sukulaiseltaan Nuutajärven kartanon. 1850-luvulla tehtaan omistus siirtyi Adolf Törngrenille, joka halusi uudistaa lasitehtaan toimintaa. Tehtyään laajan tutustumismatkan Eurooppaan, lasiteollisuuden kehittyneimpään keskukseen, hän palkkasi useita alan ammattilaisia ja osti puristelasimuotteja Saksasta. Tehtaalla käynnistyneen puristelasituotannon uskottiin nostavan Nuutajärven Suomen johtavaksi lasitehtaaksi.<sup>20</sup> 1890-luvulla Nuutajärven tehtaanjohtaja Anders Nordstedtin mielestä tehdas tulisi täysin uudistaa, mutta erimielisyyksien johdosta hän jätti paikkansa ja siirtyi Iittalan lasitehtaalle.<sup>21</sup>

Kaisa Koiviston mukaan Nuutajärvi on aina ollut lasimuotoilun edelläkävijä. Vuosina 1905–1906 järjestettiin monisarjainen muotoilukilpailu, jonka esineitä päätyi myös sarjatuotantoon. Tämä oli uutta, sillä aikaisemmin tuotannossa olleet lasit tehtiin keskieuropalaisten muottien pohjalta, kuten Iittalallakin. Tämä kilpailu oli Suomen lasiteollisuuden ensimmäinen yritys päästä yhteistyöhön ammattimuotoilijoiden kanssa.<sup>22</sup> 1920-luvulla Nuutajärvi luopui ikkunalasien tuotannosta kilpailun lisääntyessä ja panosti laadukkaaseen kristalliin ja taidelasiin kilpailijoinaan Karhula-Iittalan ja Riihimäen lasitehtaat. Laman vaikutus jäi pieneksi lasiteollisuudelle, sillä samaan ajanjaksoon osui kieltolain päättymisen ja pullolasin kysyntä nousi huomattavasti.<sup>23</sup>

Gunnel Nyman palkattiin Nuutajärvelle ensimmäiseksi muotoilijaksi vuonna 1946. Äkillisen kuoleman takia hän ehti työskennellä Nuutajärvellä vain kaksi vuotta. Kaj Franckista tuli tehtaan taiteellinen johtaja Wärtsilän ostaessa Nuutajärven lasitehtaan 1950. Wärtsilä omisti tuolloin myös Arabian posliinitehtaan, joka oli liikevaihdoltaan kymmenen kertaa suurempi kuin Nuutajärvi. Tästä johtuen Nuutajärven lasista tuli ikään kuin Arabian keramiikan oheistuote. Fuusioituminen Arabian kanssa oli Nuutajärvelle positiivinen käänne. Arabia toi mukanaan uudet toimintatavat, kuten säännölliset tuotekokoukset. Teollisen muotoilun käsite tuli ensi kertaa tutuksi myös Nuutajärveläisille. Ensiksi tehtaan taiteellisena johtajana Kaj Franckin haluttiin uudistavan sarjatuotannon, ja Nuutajärvi aloittikin ensimmäisenä tehtaana Suomessa lasin koneellisen tuotannon.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Maunula 1993, 8–14.

<sup>21</sup> Ibid. 22.

<sup>22</sup> Koivisto 2008, 51.

<sup>23</sup> Maunula 1993, 26.

<sup>24</sup> Koivisto 2008, 51–52.

#### 1.4. Lasi tutkimuskohteena: käyttölasi, koristelas vai taidelas?

Mikä esine on taidelasia esimerkiksi koristelasin tai käyttölasin sijaan? Maljakolla on toki selvä funktionsa kukkien elossa pitämisessä, mutta toisaalta myös kodin kaunistuksessa, jolloin sitä voisi hyvin nimittää niin käyttö- kuin koristelasiksi. Luokittelemalla esine taidelasin tuoteryhmään voidaan sen arvoa nostaa kuluttajan silmissä ja näin ollen myös korottaa sen hintaa. Toisaalta voidaan madaltaa kynnystä tehdä ostopäätös vaihtamalla tuote taidelasin tuoteryhmästä koriste- tai käyttölasiin. Esimerkiksi Timo Sarpanevan *Claritas*-taidelasisarjaa myytiin 1980-luvulla lasiveistoksina, mutta nykyään niiden tuotekuvauksissa lukee *Claritas*-maljakko.<sup>25</sup> Tällä halutaan mahdollisesti antaa kuluttajalle käsitys, että tuotteella on esteettisyyden lisäksi myös funktio.

Vuonna 1983 Iittalan julkaisussa *Lasi kanssamme: tietopaketti käyttö- ja taidelasista* käyttölasin, koristelasin ja taidelasin eroa on pyritty selventämään. Julkaisussa todetaan, että rajanveto on aina ollut hankalaa ja että lähes jokaista Iittalan tuotetta voi käyttää johonkin tarkoitukseen. Lähtökohtaisesti kuitenkin juomiseen ja syömiseen tarkoitettut tuotteet ovat käyttölasia. Kukkavaasit, kynttilänjalat ja kotia muuten koristavat esineet, jotka voivat toimia koristeena myös ilman kukkia tai kynttilää, lukeutuvat koristelasiiin. Pieninä sarjoina tai uniikkeina tehtävät ja erittäin korkeatasoista ammattityötä niin suunnittelijalta kuin puhaltajaltakin vaativat teokset ovat puolestaan taidelasia. Rajanvedot ovat kuitenkin lähemmässä tarkastelussa monitulkintaisia. Onko esimerkiksi *Aalto*-maljakko ”vain” koristelasia sen ollessa kuluttajan silmissä esine, jolla on funktio kukkamaljakkona? Tästä on esimerkkinä se, että kyseisen Alvar Aallon teossarjan osat ovat saaneet lempinimen *Aalto*-vaasi tai *Aalto*-maljakko. Kyseessä on kuitenkin tuote, jonka monimutkaisesta muodosta voi päätellä, että muotoilijalta ja lasinpuhaltajalta vaaditaan juuri tuota ”korkeatasoista ammattityötä”, joka Iittalan vuoden 1983 julkaisussa mainitaan.<sup>26</sup> *Aalto* onkin tuote, joka löytyy vaihtelevasti 1950–2000-luvun tuotekuvastoista niin taidelasin kuin maljakoiden tuoteryhmästä.<sup>27</sup>

1980-luvulla Iittala lanseerasi *Gallery Design* -tuoteryhmän, jolla erotettiin korkeatasoiset taidelasiesineet muista tuotteista. Se oli erityinen, koska valmistaminen edellytti erittäin vaativaa lasimestaitoa ja muovausvaiheen jälkeen tapahtuvaa jälkityöstöä. Tuotteista useat on myös palkittu kansainvälisissä kilpailuissa ja valittu maailman johtavien taidemuseoiden ja gallerioiden kokoelmiin. *Lasi kanssamme: tietopaketti käyttö- ja taidelasista* -julkaisussa korostetaan, että *Gallery Design* -tuoteryhmä koostuu esineistä, jotka puhuttelevat erikoisesti kaikkein vaativimpia

---

<sup>25</sup> Iittalan 1980-luvun tuotekuvastot.

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Iittalan 1950–2000-luvun tuotekuvastot.

lahjanostajia. Englanninkielisellä nimellä haluttiin tuoda esille tuotteiden kansainvälistä menestystä.<sup>28</sup> Vastaava korostus näkyi vahvasti jo 1940–1950-luvun kultakauden teosten mainonnassa, jossa mainittiin lähes poikkeuksetta jonkin tietyn tuotteen päätyminen ulkomaiseen museoon tai menestys esimerkiksi Milanon triennaalissa.<sup>29</sup>

Tässä tutkielmassa käytän taidelasi-termiä kuvaamaan esineitä, joiden ensisijainen funktio on esteettisyys ja jonka valmistaminen tapahtuu käsityönä ja vaatii erityistä ammattitaitoa. Koristelasin valmistus taas voi tapahtua koneellisesti, ja sillä voi esteettisyyden lisäksi olla myös käyttötarkoitus esimerkiksi maljakkona, kaatimena tai kynttilälyhtynä. Käyttölasi-termiä käytän ainoastaan kuvaamaan tuotteita, jotka ovat ensisijaisesti funktionaalisia, kuten juomalasit, maljat ja kaatimet.

---

<sup>28</sup> Lasi kanssamme: tietopaketti käyttö- ja taidelasista 1983, 75.

<sup>29</sup> Kalha 1997, 16, 19, 149 ; Koivisto 2001, 143. ; Koivisto & Laurén. 2013, 136, 193, 238.



## 2. Suomalainen lasi ja muotoilun kultakausi

Puhuttaessa 1980-luvun lasimuotoilusta on postmodernin tyylin rinnalle nostettava 1940–50-lukujen kultakaudeksi kutsuttu ajanjakso, koska sen vaikutukset kantoivat vielä vuosikymmeniä eteenpäin niin tyyllillisinä piirteinä kuin ajanjakson aikana maineeseen nousseiden muotoilijoiden sankarikulttina. Kultakauden rooli Iittalan ja Nuutajärven historiassa on ollut ristiriitainen. Toisaalta kultakausi on Iittalan ja Nuutajärven tuotemerkkien perusta ja osoitus laadusta, ammattitaidosta ja edelläkävijyydestä. Toisaalta siihen yhdistetyt suuret muotoilijanimet sekä puhdaslinjainen tyyli ovat rajoittaneet uusien muotoilijoiden suunnitteluvapautta.<sup>30</sup> Kuitenkin juuri taiteilijan vapaus kokeilla oli yksi merkittävä taustatekijä 1940–50-lukujen lasiesineiden menestykseen.<sup>31</sup>

Suomalaisen lasitaiteen historiassa kultakausi on 1990-luvulle tultaessa vakiintunut tarkoittamaan 1940–50-lukua, jolloin Suomi menestyi Milanon triennaaleissa muun muassa Tapio Wirkkalan ja Timo Sarpanevan töiden vuoksi.<sup>32</sup> Usein kultakaudesta puhutaan mainitsematta sen taustatekijöitä. Ympäristö, jossa 1940–50-luvun muotoilijat toimivat, oli hyvin erilainen kuin nykypäivän teollisen muotoilun ala. Kultakauden myytin murtamiselle ei toisaalta ole ollut yhtä paljon perusteita kuin sen hyödyntämiselle Suomalaisen lasin imagon luomisessa.<sup>33</sup>

Kultakauden esineet syntyivät Koiviston ja Kalhan mukaan poikkeuksellisissa taloudellisissa ja yhteiskunnallisissa olosuhteissa, joissa korostui muotoilijan vapaus, vahvaa tahtoa kansallisen imagon luomiseen sekä pakon sanelema innovatiivisuus. Sotien jälkeinen 1950-luvun alkuun jatkunut hintasäännöstely pakotti lasiteollisuuden käyttämään kilpailukeinona laatua ja muotoilua hinnan sijasta.<sup>34</sup> Toisaalta 1940–50-luvun muotoilun suuntaan vaikuttivat monet 1930-luvun modernit ideat, jotka pystyttiin toteuttamaan vasta sotien jälkeen. Voidaan siis ajatella kultakauden alkaneen jo 1930-luvulla.<sup>35</sup> 1950-luvulla tehtaanjohtajat soivat muotoilijoille vapauden kokeilla uusia tekniikoita ja malleja.<sup>36</sup> Milanon triennaaleihin oli osallistuttu jo muun muassa vuosina 1933 ja 1936, mutta varsinainen ”Milanon ihme” tapahtui sodan aiheuttaman tauon jälkeen vuosien 1951, 1954 ja 1957 triennaaleissa. Yleisö otti uuden käyttö- ja taidelasin innokkaasti vastaan, mihin vaikutti muun

---

<sup>30</sup> Takala-Schreib 2000, 289; Koivisto & Laurén 2013, 6.

<sup>31</sup> Koivisto 2001, 232.

<sup>32</sup> Kalha 1997, 15.

<sup>33</sup> Koivisto & Laurén 2013, 6–7

<sup>34</sup> Korvenmaa 2009, 177; Koivisto 2001, 234

<sup>35</sup> Laurén 2013, 79–80.

<sup>36</sup> Koivisto 2001, 232; Kalha 2013, 16.

muassa se, että sodan jälkeen kaikki markkinoille tulleet tuotteet menivät helposti kaupaksi eikä mainittavaa ulkomaista kilpailua ollut.<sup>37</sup>

Triennaalivoitot yksinään eivät ole kuitenkaan luoneet kultakauden myyttiä, vaan myös taidokkaalla pr:llä on ollut osansa maineen muotoutumisessa. Ilman silloisen Arabian pr-päällikön H.O. Gummeruksen panosta, olisi menestys voinut jäädä vain pienen taidepiiriin tietoon. Gummerus rinnasti triennaalivoitot olympialaisvoittoihin, jotka merkitsivät sodasta toipuvalle kansakunnalle erityisen paljon. Olympialaisteema oli muutenkin ajankohtainen Helsingin isännöidessä kilpailuja vuonna 1952. Gummerus, joka oli aikaisemmin toiminut Helsingin Olympiakisojen pressipäällikkönä, käytti taidokkaasti urheiluretoriikkaa lehdistötiedotteissa ja sai urheilumaan kansankin kiinnostumaan taideteollisuudesta.<sup>38</sup>

Kirjavien ja runsaiden Italian osastojen vierellä suomalainen askeettisuus ja materiaalintaju herättivät huomiota.<sup>39</sup> Mielenkiintoista on, että merkittävä syy osaston edellä mainittuihin piirteisiin oli sodan jälkeinen resurssien puute, joka pakotti yksinkertaistamaan osaston ulkonäön. Milanon palkinnot jakoi kansainvälinen asiantuntijaraati, jonka työskentelyssä muotoilija Lisa Johansson-Papen mukaan satojen tuotteiden arviointi turrutti arvostelijat ja valinnat saattoivat olla poliittisia suomalaisia lukuunottamatta.<sup>40</sup> Harri Kalha toteaa kuitenkin väitöstutkimuksessaan *Muotopuolen merenneidon pauloissa* Gummeruksen pitäneen huolen siitä, että odotetut palkinnot tulivat Suomelle. Gummeruksen kertoman mukaan jury kiersi osastoilla, mutta palkinnot valittiin hänen ja triennaalin pääsihteerin kahdenkeskeisellä illallisella. Gummerus onnistui tavoitteessaan korvata urheilusankarit taideteollisuuden suurilla nimillä. Puhuttiin niin teollisuustaitteen olympialaisista, kansainvälisistä kilpakentistä kuin laji- ja joukkuevoitoista triennaaleissa. Kalha kiteyttää, että sodan jälkeen Suomella oli yksinkertaisesti tarve voittaa jossakin muodossa. Voitto taideteollisuuden kentällä vastasi tuohon tarpeeseen mainiosti.<sup>41</sup>

Takala-Schreib kirjoittaa, että 1980-luvulla uuden muotoilun vertaaminen 1950-luvun muotoiluun oli yleinen tapa.<sup>42</sup> Jorma Vennolan haastattelusta käy ilmi, ettei vertailu rajoittunut ainoastaan uusien esineiden ja 1940–50-luvun tuotteiden keskenään vertaamiseen. Esimerkiksi Iitalassa myös kultakauden jälkeen suunniteltuja esineitä pidettiin lähtökohtaisesti hyvinä, jos ne olivat kultakauden

---

<sup>37</sup> Keinänen 1987, 4–6.

<sup>38</sup> Kalha 1997, 136.

<sup>39</sup> Keinänen 1987, 7.

<sup>40</sup> Ibid. 7.

<sup>41</sup> Kalha 1997, 137.

<sup>42</sup> Takala-Schreib 2000, 289.

”sankareiden”, kuten Wirkkalan tai Sarpanevan kädenjälkeä.<sup>43</sup> Kaisa Koiviston väitöstutkimuksessa *Lasitutkimuksia XIII: Kolme tarinaa lasista* vuodelta 2001 kultakaudella todetaan olevan edelleen taloudellinen merkitys Iittalan lasitehtaalle. Aino ja Alvar Aallon, Kaj Franckin ja Tapio Wirkkalan tuotteet ovat menestyksen kaupallinen perusta.<sup>44</sup> Esimerkiksi Tapio Wirkkalan taidelasiesine *Kanttarelli* ja Timo Sarpanevan *Orkidea* (kuva 7) ovat edelleen tuotannossa. Vaikka niitä ei myydäkään massoittain, niiden voidaan katsoa ylläpitävän 1950-luvulla luotua mainetta ja nostavan uusien tuotteiden arvoa. Kuluttajaa muistutetaan siitä, että sama lasitehdas valmistaa niin maailmankuulut kultakauden esineet kuin uudet viinilasit.

Muotoilun kultakauden suunnittelijoista on nostettava esiin myös Gunnel Nyman, joka menehtyi nuorena vuoden 1948 lokakuussa äkillisen sairastumisen seurauksena. Ennenaikainen kuolema oli kenties yksi syy Nymanin teosten saamaan statukseen. Kalhan mukaan kuolema selkeytti hänen roolinsa suomalaisen modernismin historiassa eikä elävälle naistaiteilijalle vastaavaa kunniaa ei olisi helpolla suotu.<sup>45</sup> Koivisto kuvaa Gunnel Nymanin merkitystä Nuutajärvellä niin suureksi, että kun tehdasta myytiin vuonna 1950, todettiin ainoaksi myyntivaltiksi Gunnel Nymanin muotoilun hyvä maine ja ammattitaitoinen työvoima.<sup>46</sup> Nyman työskenteli freelance-muotoilijana aluksi Riihimäen lasitehtaalla ja myöhemmin Karhula-Iittalassa ja Nuutajärvellä.<sup>47</sup> Nymania kuvaillaan charmikkaana persoonana, joka työskennellessään syventyi pieteetillä valmistustekniikoihin. Hänen töitään valittiin muun muassa Pariisin vuoden 1937 ja New Yorkin 1939 maailmannäyttelyihin.<sup>48</sup>

Franckin sanoin: ”taiteilija siirtyy piirustuspöydän äärestä hyttiin, kasvaa yhteen puhaltajaryhmän kanssa siamilaiseksi seitsikoksi ja palauttaa sen yhteyden, joka särkyi, kun muodon idea korvattiin industrialismin läpimurrossa absoluuttisella muodolla.” Esikuvanana tämänkaltaisessa työskentelyssä oli Franckin mukaan Nyman, joka käytti kaiken aikansa hyttityöskentelyyn vuonna 1947.<sup>49</sup> Kalhan mukaan Nymanin työssä on nähtävissä selkeä uudistuminen toisen maailmansodan päätyttyä. Kun näyttelytoimintaa alkoi jälleen sotien jälkeen 1950-luvulla, Nymanin ideat olivat jo ehtineet vaikuttaa pohjoismaiseen modernismiin. 1950-luvulla kuitenkin uutisoitiin ”mediaseksikkäämmistä” nuorista tekijöistä, kuten Wirkkalasta ja Sarpanevasta. Kalha kuitenkin kysyy, olisiko muotoilun ”kultakausi” ollut edes mahdollinen ilman naispioneerien, kuten Nymanin (ja esimerkiksi Toini Muonan) rohkeita ja herkkiä ideoita.<sup>50</sup>

---

<sup>43</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015.

<sup>44</sup> Koivisto 2001, 235.

<sup>45</sup> Kalha 2002, 17.

<sup>46</sup> Koivisto 2008, 51.

<sup>47</sup> Kalha 2002, 6.

<sup>48</sup> Ibid. 7.

<sup>49</sup> Ibid. 12.

<sup>50</sup> Ibid. 29.

### 3. Postmodernismi: modernismin kuriton lapsi

”Postmodernilla tarkoitetaan lupaa tehdä mitä mieleen juolahtaa ja kehotusta olla ottamatta liian vakavasti mitään, mitä joku tekee. Sillä tarkoitetaan vauhtia, jolla asiat muuttuvat ja mielentilojen pikaista vaihtumista niin, ettei ajatuspinttymä ehdi syntyä. Sillä tarkoitetaan huomion keskittämistä samanaikaisesti kaikkialle niin, ettei mitään tarkastella liian pitkään eikä liian tarkasti. Postmodernilla tarkoitetaan riemukasta vapautta tavoitella kaikkea, sillä tarkoitetaan mieltä askarruttavaa epävarmuutta siitä, mikä olisi tavoittelemisen arvoista ja millä perusteella sitä tulisi tavoitella.”<sup>51</sup>

Kritiikki modernia aikakautta kohtaan syntyi vuosisadan vaihteessa mannermaisessa filosofiassa. 1950-luvun jälkeen se alkoi näkyä myös taiteessa ja 1970–1980-luvuilla arkkitehtuurissa ja muotoilussa. Tätä ilmiötä alettiin nimittää ”postmoderniksi” ja muotoilun, taiteen ja arkkitehtuurin aloilla se vakiintui merkitsemään uutta tyyliisuutta nimeltään postmodernismi. Postmodernismia voidaan kuvailla modernin aikakauden ihanteiden kyseenalaistajana.<sup>52</sup>

Designmuseon Postmodernismi-näyttelyssä postmodernismi kuvailtiin tyylinä tai ajattelutapana, joka haastaa modernismille ominaisen uskon lineaariseen kehitykseen ja parempaan tulevaisuuteen. Siinä korostuu suunnittelun vapaus, jossa muotoilija ei ole velvoitettu perustelemaan muotoa. Postmodernismissa mennyt ja nykyinen, parodia ja käsitteellisyys kohtaavat. Ilmaisutapoja pyritään uudistamaan ja tulkinta on vapaata.<sup>53</sup> Postmodernin uuden ajattelun mukana tulivat kokeilun ja eri lailla näkemisen vapaus. Postmodernin hengen ytimessä ovat erilaisten ilmiöiden rinnakkaiselo, todellisuuskäsityksen laajeneminen sekä vapauttava käsitteellisyys. Voidaan ajatella, että identiteetti- ja arvokeskustelu on pysyvästi monipuolistunut. Koristeellisuus ja tyylikirjo ovat tulleet pysyäkseen modernistisen ja minimalistisen muodon vastapainoksi.<sup>54</sup>

Postmodernismista ei esimerkiksi Eleanor Heartneyn mukaan voi edes puhua mainitsematta modernismia. Postmodernismi voidaan nähdä reaktion modernismin ideaaleja vastaan, paluuna tilaan, joka vallitsi ennen modernismia tai jatkeena ja edelleen kehittelynä ajatuksille, jotka modernismi hylkäsi. Riippumatta siitä, näkeekö postmodernismin parasiittisenä, kannibalismisena, symbioottisena tai vallankumouksellisena, on selvää, ettei sitä ole olemassa ilman modernismia.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Bauman 1992, 21–22.

<sup>52</sup> Takala-Schreib 2000, 170.

<sup>53</sup> Designmuseon Postmodernismi näyttelyn 2015 näyttelytekstit. Intro. Salla Heino & Harry Kivilinna.

<sup>54</sup> Designmuseon Postmodernismi näyttelyn 2015 näyttelytekstit. Murros materiaaleissa. Salla Heino & Harry Kivilinna.

<sup>55</sup> Heartney 2001, 6.

Zygmund Baumanin mukaan postmoderniin liittyy olennaisesti kriittisyys. Se toisaalta ilkkuu kaikelle, mutta sen mielekkyys muuttuu kyseenalaiseksi, koska se on jo tuhonnut kaiken, jota se on kritisoinut.<sup>56</sup>

Postmoderni ajattelu oli läsnä ympäristökysymyksissä, rauhanliikkeessä ja sukupuolikeskustelussa. Ajan asenteissa oli nähtävissä kaupungistuminen ja taloudellinen nousukausi.<sup>57</sup> Postmodernismin merkityksestä oltiin montaa mieltä ja keskustelu kävi kiivaana koko 1980-luvun alkupuolen. Vapauden ja huolettomuuden ideologiaa kritisoitiin ja postmodernismi nähtiin myynnin edistämisenä. Vastustajat kokivat, että postmoderneilla tuotteilla markkinoita voitiin piristää ohimenevillä innovaatioilla sen sijaan, että keskityttäisiin laatuun ja ajattomuuteen. Esimerkiksi arkkitehti Kenneth Frampton on kuvaillut postmodernismia kulutusmyönteiseksi kitchiksi (consolatory consumerist kitch).<sup>58</sup> Postmodernistit taas katsoivat modernismin olevan ahdasmielistä ja ajastaan jälkeen jäänyttä. Postmodernismi koettiin kuitenkin ajatuksia vapauttavana ja tämä näkyi Suomessa erityisesti huonekalumuotoilussa, kuten Yrjö Kukkapuron, Rita Taskisen, Jouko Järvisalon ja Kimmo Varjorannan tuotannossa.<sup>59</sup>

Maailma nähtiin moniäänisenä ja pirstaleisena ja haluttiin haastaa modernismin usko kehitykseen ja parempaan tulevaisuuteen. Ajan ilmiöissä näkyi sodan ja tuhon ilmapiiri, jonka kylmä sota oli luonut. Postapokalypsimiksi kutsutun ilmiön taustalla oli ihmiskunnan tuhoutuminen esimerkiksi luonnonkatastrofin, ydinsodan tai saastumisen takia.<sup>60</sup>

Arkkitehtuurissa postmodernismilla voidaan esimerkiksi tarkoittaa rakennusta, joka sivuuttaa kaikki normit ja konventiot siitä, mikä sopii ja mikä noudattaa tietyn materiaalin funktionaalisuutta.<sup>61</sup> Postmodernismi terminä palveli alun perin 1970-luvulla syntynyttä arkkitehtuurin suuntausta, joka käytti perinteisiä koriste-elementtejä ja lisäsi ne uudenaikaisiin rakennuksiin vastakohtana rationalismille.<sup>62</sup> Vuonna 1979 yhdysvaltalainen arkkitehti Philip Johnson suunnitteli AT&T:lle pilvenpiirtäjän, jonka muuten minimalistisen fasadin päällä on chippendale-tyylinen katto.<sup>63</sup>

Samana vuonna Venetsian biennaalin arkkitehtuurin kilpailutyöt olivat merkki kansainvälisellä rakennustaiteen alalla tapahtuneesta suunnanmuutoksesta. Esimerkiksi yhdysvaltalaisen Robert

---

<sup>56</sup> Bauman 1992, 22.

<sup>57</sup> Designmuseon Postmodernismi näyttelyn 2015 näyttelytekstit. Yleistekstit. Salla Heino & Harry Kivilinna.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid. 12–13

<sup>60</sup> Ibid. 13.

<sup>61</sup> Bauman 1992, 21.

<sup>62</sup> Farina 2010, 315.

<sup>63</sup> Heartney 2001, 11.

Venturin klassista temppeliä muistuttavan julkisivu oli toteutettu sarjakuvamaiseen tyyliin, ylikorostettuja ja paksuja pylväitä ja päätykolmiota unohtamatta. Itävaltalainen Hans Hollein taas oli suunnitellut pylväsrivistön, josta yhdestä puuttui alaosa ja toinen oli rakennettu kasveista. Postmodernin kokeilun piirissä nousivat esiin menneisyydestä lainaaminen ja huoleton ironia, jolla lainaus tehtiin. Arkkitehtuurin ja maalaustaiteen voidaan katsoa ammentaneen vapaasti menneisyyden muotokielestä kaipaamatta minkäänlaista oikeutusta.<sup>64</sup>

Visuaalisen taiteen alalla postmodernismin käsitteellä kuvattiin taidetta, jossa oli lainauksia menneisyydestä tai jonka keskiössä oli menneisyydessä tuotettu teos tai ilmapiiri.<sup>65</sup> Tyypillistä oli myös rajojen rikkominen esimerkiksi maalaus- ja veistotaiteen välillä, taidegallerian ja kadun välillä tai taiteen ja kaiken muun välillä.<sup>66</sup> Postmodernismin voidaan katsoa syntyneen jo 1960-luvun suuntausten, kuten pop-taiteen, minimalismin, konseptualismin ja performanssitaitteen myötä.<sup>67</sup> Eri taidealojen rajoja etsittiin ja pyrittiin murtamaan.<sup>68</sup> Ferrari kuvailee, että 1980-lukua edeltävien kausien monenlaiset kokemukset muodostavat pinon, josta taiteilija saattoi ammentaa ottaen yhden kerroksen kerrallaan tarkastelun kohteeksi. ”Vapaa keinunta taidelajien välillä”, johti Ferrarin mukaan siihen, että väistämättä siirryttiin ilmaisumuodosta toiseen. Syntyi taidesuuntien verkosto, joka samalla hämmensi, että avarsi näkymiä.<sup>69</sup> Taiteen esittämiseen vallattiin uusia, väliaikaisia, muussa käytössä olleita tiloja ja tyypillistä oli tarkastella identiteetin ja sukupuolen kysymyksiä. Postmodernin kuvataiteen piiriin voidaan lukea mm uusekspressionismi, transavantgarde, anakronismi sekä video- ja tietokonetaide.<sup>70</sup>

---

<sup>64</sup> Ferrari 1999, 142.

<sup>65</sup> Farina 2010, 315.

<sup>66</sup> Bauman 1992, 21.

<sup>67</sup> Heartney 2001, 11–12.

<sup>68</sup> Designmuseon Postmodernismi näyttelyn 2015 näyttelytekstit. Yleistekstit. Salla Heino & Harry Kivilinna.

<sup>69</sup> Ferrari 1999, 128.

<sup>70</sup> Ibid. 131–135.

## 4. Muotoilun 1980-luku

Suomalaisen muotoilun alalla alkoi 1980-luvun alussa uusi vapaampi aika verrattuna 1970-lukuun, jota leimasi poliittisuus, yhteiskunnallisuus ja pyrkimys parantaa elinympäristöä modernistisen muotoilun oppeja noudattamalla. Uusi aikakausi korosti yksilöllisyyttä ja julkisuutta. Muotoilun alan tärkeä esimerkki on ranskalainen Philippe Starck, jonka nimestä tehtiin lähes tuotemerkiksi. Suomessa Stefan Lindfrosin, joka siirtyi ketterästi alalta toiselle, voidaan katsoa saavuttaneen vastaavan statuksen.<sup>71</sup> Alettiin myös kiinnittää huomiota tuotteiden muotoilun lähettämiin viesteihin. Kirjallisuuden ja musiikin tutkimukseen vakiintunutta semiotiikkaa alettiin 1980-luvulla soveltaa myös muotoiluun. Kuluttajien käyttäytymistä alettiin tutkia ja järjestettiin tuotesemantiikkaseminaareja muotoilijoille. Keskeisimpiä kysymyksiä muotoilun semantiikassa on ollut kuluttajan tapa tulkita tuotteita oman kulttuuritaustansa pohjalta.

Postmodernismin voidaan katsoa sallineen erilaisten materiaalien, muotojen ja värien yhdistelyn ja yksinkertaisen modernin tyylin sekoittamisen vanhaan koristeelliseen muotokieleen. Postmodernille muotoilulle ominaista oli se, ettei tuotteen ulkonäön tarvinnut kertoa käyttötarkoitusta, vaan muotoja kehiteltiin oman maun mukaan. Kritiikki tiukkaa modernistista ja elitististä muotoilua kohtaan oli suunnittelun keskiössä. Vaikka postmodernin muotoilun keskeinen elementti oli ironia, tuli hauskoista muodoista ja koristeista monille yrityksille kilpailuvaltti. Tästä ovat esimerkkinä Alessin keittiötarvikkeet, joissa jokainen tuote esittää jotain muuta kuin varsinaista funktiotaan. Esimerkkeinä ovat naisen muotoinen pullonavaaja tai avaruusrakettia muistuttava sitruspuserin, jota tuskin kovin moni on käyttänyt mehun tekemiseen.

Memphis-ryhmän yksi perustajajäsen, italialainen Ettore Sottsass, oli yksi keskeisimpiä postmodernistisen muotoilun kehittäjiä. Memphis-ryhmä esittäytyi ensimmäisen kerran Milanon huonekalumessuilla vuonna 1981. Heidän tyylilleen ominaista oli materiaalien, kuten kankaiden, lasin, puun, metallin, muovin ja kiven yhdistäminen ja voimakkaiden värien käyttö. Ryhmän jäseniä yhdisti kyllästyminen ”hyvään makuun”, ja he janosivat jotain uutta.<sup>72</sup> Suomessa otettiin Memphis-ryhmältä mallia kirkkaiden värien ja erikoisten muotojen käyttämiseen. Yrjö Kukkapuron moniväriset Experiment-tuolit olivat ensimmäisiä huonekaluja Suomessa, jotka ilmensivät uutta yksilöllisyyden ja kokeilun aikaa. 1980-luvun lopulla kansainväliset trendit veivät huomion kansallisilta, ja materiaaleissa, muodoissa, väreissa ja tekniikoissa nähtiin laajasti erilaisia kokeiluja vielä koko 1990-luvun ajan. Huonekalumuotoiluun vaikutti myös suuri kysyntä julkisten tilojen ja

---

<sup>71</sup> Ibid. 13–14

<sup>72</sup> Seppälä-Kavén 2008, 92.

uusien yritysten pääkonttoreiden sisustamiseen. 1980-luku oli Martelan Oy:n ja Vivero Oy:n kaltaisille kalustefirmoille kulta-aikaa. Toimistokalusteiden muotoiluun taas vaikuttivat suuresti tietotekniikan nopea kasvu ja tarve uudentylaisille kalusteille, kuten tietokonepöydälle.<sup>73</sup>

1980-luvulla teollisen muotoilun alalla järjestettiin suuria näyttelyitä, joista ilmoitettiin näyttävästi eri medioissa. Suomen Taideteollisuusyhdistys järjesti vuodesta 1979 lähtien *Suomi Muotoilee* – näyttelyitä, jotka olivat ajan muotoilun katselmuksia. Näyttelyesineistön valitsi muotoiluraati ja valituista näyttelyesineistä piti maksaa näyttelymaksu. Tätä maksukäytäntöä kritisoiitiin, koska sen koettiin suosivan yrityksiä muotoilijoiden kustannuksella. Nuori muotoilijasukupolvi koki itsensä syrjityksi, koska näyttelyissä oli tapana palkita esineitä hyvän maun kriteerein, jotka edustivat modernismin perinteitä. Nuorempi polvi pääsi kuitenkin esille *Metaxis*-näyttelyssä vuonna 1987. Tässä Kaj Kalinin kokoamassa näyttelyssä korostui suunnittelijoiden asema itsenäisinä taiteilijoina ja näyttelyä pidettiin selvänä vastakohtana *Suomi Muotoilee* -näyttelyille. *Metaxis*-näyttelyn koettiin häivyttävän rajaa muotoilun ja kuvataiteen välillä. Suunnittelija saattoi toimia taiteilijana, vaikka olikin saanut muotoilijan koulutuksen.<sup>74</sup>

Rita Taskinen kuvaili Designmuseon *Postmodernismi*-näyttelyn paneelikeskustelussa 1970-lukua Suomen taideteollisuuden näkökulmasta harmaaksi, ankeaksi ja kylmän sodan varjostamaksi ajaksi, kun kaikki on jo sanottu eikä mitään tapahdu.<sup>75</sup> Talouskasvu, joka oli tukenut suomalaista taideteollisuutta 1970-luvun puoleenväliin asti, päättyi öljykriisin jälkeiseen talouslamaan. Tähän liittyivät myös ”taideteollisuuden kriisiksi” kutsutut rakenteelliset muutokset taideteollisuudessa. Vienti länteen hiipui ja itään viedyt tuotteet myytiin bilateraalisien vaihdon kautta Neuvostoliiton kilpailemattomille markkinoille, mikä ei motivoinut kehittämään tuotteiden taideteollista arvoa. 1970-luvun lopulla oltiin huolestuneita niin sanotun perinteisen taideteollisuuden kohtalosta, kun taas tuote- ja ympäristösuunnittelussa nähtiin potentiaalia.<sup>76</sup>

Yrjö Kukkapuro sanoi muotoilun olleen ”poliittis-tekniillis-tieteellisen” ajan kahleissa, ja hänen oma työskentelynsä tuotemuotoilussa keskittyi lähinnä fysiologiaan ja ergonomiaan.<sup>77</sup> Tässä ajattelumallissa seurailtiin globaalia trendiä, jossa teollisen muotoilun lähtökohtana pidettiin työympäristön toimivuutta ja tuotteiden ergonomisia piirteitä. 1970-luvun lopulla oli kuitenkin huomattu tuotteiden olevan yksitoikkoisia ja visuaalisesti köyhiä. Käytännöllisyyttä oli ylistetty estetiikan ja taiteellisuuden kustannuksella eikä ergonomian optimointia voitu pitää ainoana mittarina

---

<sup>73</sup> Stenros 1999, 142–145.

<sup>74</sup> Designmuseon Postmodernismi näyttelyn 2015 näyttelytekstit. Yleistekstit. Salla Heino & Harry Kivilinna.

<sup>75</sup> Tekijän muistiinpanot Designmuseon paneelikeskustelusta 10.3.2015.

<sup>76</sup> Korvenmaa 2009, 230.

<sup>77</sup> Tekijän muistiinpanot Designmuseon paneelikeskustelusta 10.3.2015.



hyvästä suunnittelusta. Puhuttiin funktionalismin kriisistä ja tuotteiden kulttuurisidonnaisuuden tärkeydestä. Muotoilu alkoi saada taiteellisia ja monimuotoisempia piirteitä. Tuotesemantiikasta tuli muodikas termi 1980-luvun puolivälissä ja sen ajateltiin tuovan uusia tapoja lähestyä teollista muotoilua alalla, josta oli tullut liian tekninen ja käytännöllinen.<sup>78</sup>

Suomalainen lasiteollisuus oli uhattuna toisaalta siksi, että lasin valmistamiseksi ja korkean laadun ja taiteellisuuden ylläpitäminen vaati kustannusten nostamista ja toisaalta koska halvat tuontitavarat lisääntyivät Suomen kuluttajamarkkinoilla.<sup>79</sup> Vaikka teollisesti tuotetun lasin markkinat pienenivät 1970-luvun Suomessa, alkoi tietoisuus kansainvälisen studiolasiliikkeestä kasvaa. Studiolasiliike oli vaihtoehto, jos haluttiin välttää teollisen valmistuksen asettamia rajoituksia suunnittelussa.<sup>80</sup> Liikkeen katalysaattorina toimi Yhdysvalloissa Harvey K. Littleton, keramiikan opettaja Wisconsinin Yliopistossa. Hän aloitti kokeilut lasin muovaamisessa studiossaan vuonna 1958 ja alkoi 1960-luvulla kehittää studiolasin valmistamista ympäri Yhdysvaltoja. Littletonin työskentelyä tuki Toledo Museum of Art, jota pidetään studiolasiliikkeen syntysijana. Toledossa kehitettiin pienikokoinen ja edullinen sulatusuuni, joka mahdollisti lasin muovaamisen yksityisissä studioissa. Littletonin oppilaiden fokuksessa oli tutkia lasin taiteellisia mahdollisuuksia ja irrottaa se niistä funktionaalisista muodoista, joihin se yleensä yhdistettiin. He etsivät lasin veistoksellisia puolia. Monilta taiteilijoilta tosin puuttui taito käsitellä lasia, ja kokeilut olivat lasitaiteilija Richard Marquisin mukaan kuin ”dip and drip weed bottles”. Oppia tekniikkoihin haettiin mm. Ruotsista, Tšekkoslovakiasta ja erityisesti Italiasta.<sup>81</sup>

Euroopan ja Yhdysvaltojen lasi ja keramiikkataiteen opetus muuttui tuotesuunnittelusta avoimempaan ja taidekeskeisempään. Kansainväliset konferenssit ja näyttelyt lisäsivät kiinnostusta taidelasin kehittämiseen ja keskustelua taiteen ja käsityön välisestä suhteesta. 1976 yksi studiolasiliikkeen edelläkävijöistä, yhdysvaltalainen lasitaiteilija Dale Chihuly menetti näön toisesta silmästään ja myöhemmin vahingoitti olkapäänsä, eikä pystynyt enää itse työstämään lasia. Chihuly alkoi käyttämään lasinpuhaltajia teostensa valmistamiseen. Tämä kannusti usein hyvin hedelmälliseen ja vapauttavaan yhteistyöhön käsityömasterien kanssa.<sup>82</sup>

1980-luvulla muotoilualan keskustelujen fokuksessa oli abstraktin astian käsite. Vaikka astia koetaan ensisijaisesti jonain hyvin arkisena, sen kautta nousi esiin kysymyksiä ja siihen haluttiin yhdistää

---

<sup>78</sup> Vihma 1998, 90.

<sup>79</sup> Dawson 2007, 76.

<sup>80</sup> Ibid. 85.

<sup>81</sup> Corning Museum of Glass internet-sivu. <http://www.cmog.org/index.asp?pagelid=1276>

<sup>82</sup> Dawson 2007, 85.

erilaisia kulttuurisia merkityksiä. Astialla on ollut asema symbolisena taide-esineenä eri aikakausina ja toisaalta osana arkielämää.<sup>83</sup> Toikka, Vennola ja Salo käsittelivät astiaa taiteena ja osallistuivat näin ajankohtaiseen keskusteluun.

---

<sup>83</sup> Ibid. 130.

## 5. "Sähän teet sileetä lasia!" Vennolan ja Salon suunnittelutyö

Iittalalla 1970- ja 80-lukujen vaihteessa kultakauden vaikutus näkyi epävarmuutena kokeilla mitään uutta, mikä poikkeaa liikaa kultakauden ”sankareiden” kuten Tapio Wirkkalan ja Timo Sarpanevan suunnittelemista tuotteista, jotka olivat varmoja kaupallisia menestyksiä. Vennolan mukaan muotoilijat saivat työskentellä vapaasti, mutta Iittalan myyntimiehet kauhistelivat hänen suunnitelmiaan *Paula*-juomalaseista (kuva 2), joihin yhdistyi metallia ja joiden pinta oli sileä. 1970-luvun loppupuolen myydyimpiin tuotteisiin lukeutuivat esimerkiksi Tapio Wirkkalan suunnittelema *Ulthima Thule* -lasisto (kuva 1) sekä lukuisat muut saman suunnittelijan ja Timo Sarpanevan suunnittelemat kuviopintaiset lasit. Vennola kuvaili Iittalan myyntimiesten reaktiota hänen suunnitelmiinsa kauhistuneeksi: ”Sähän teet sileetä lasia! Etkö sä ymmärrä, että röpölasia!”. Toisaalta Vennola mainitsee myös, että Iittalalla oli helppo aloittaa työskentely, sillä siellä arvostettiin suunnittelijoita. Tästä voi hänen mukaansa kiittää tehtaassa jo pidempään työskennelleitä suunnittelijoita, kuten Wirkkalaa ja Sarpanevaa.<sup>84</sup>

Nuutajärvellä ajateltiin, että ”röpölasilla” voidaan peittää virheitä lasissa. Arvostus röpöpintaista lasia kohtaan oli siis selvästi erilainen kuin Iittalassa, jossa se yhdistettiin Sarpanevan ja Wirkkalan nimiin. Nuutajärvellä kuviopintainen lasi tehtiin yleensä prässillä ja kuviot olivat säännöllisiä (esimerkiksi kasviaiheisia) ja niillä oli koristeen lisäksi funktio lasin virheiden peittäjänä. Sarpaneva ja Wirkkala taas keksivät käyttää poltettua puuta luodakseen muotin, jolla syntyy jäämäinen pinta lasiin. Voisi ajatella, että tässä ensisijaisena päämääränä oli luoda jotain uutta estetiikka prioriteettina, ei niinkään käytännöllisyys tai virheitä peittelevä tuotantotapa.

Salon mukaan Nuutajärvellä tiedettiin, että Iittalan suunnittelijoiden välillä oli vahva kilpailuasetelma, joka on voinut johtua niin tehtaan johtamistyylistä kuin epävarmuudesta antaa uusille nuorille mahdollisuus luoda uudennäköistä lasia. Nuutajärveläiset tunsivat Wirkkalan ja Sarpanevan isoina tähtinä, jotka eivät voineet tulla samaan aikaan tehtaalle. Nuutajärvellä suunnittelijat eivät kokeneet kilpailevansa keskenään, vaan työtä tehtiin viereisissä huoneissa ja yhteistyö oli luonnollista. Salo kertoo oppineensa ottamaan toiset suunnittelijat huomioon Nuutajärvellä järjestettyjen yhteistyönäyttelyiden myötä, joihin hän osallistui yhdessä Oiva Toikan, Kerttu Nurmisen, Heikki Orvolan ja Inkeri Toikan kanssa.<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015.

<sup>85</sup> Muotoilija Markku Salon haastattelu 11.10.2017.

Ainoastaan taidelasia vertailtiin Nuutajärvellä ”kultakauden” teoksiin, mutta ei sarjatuotettua lasia. Vuonna 1987 Salo teki julisteen Suomen lasimuseon järjestämää Neuvostoliiton kiertonäyttelyä varten (kuva 24). Juliste oli Salon omien sanojen mukaan hyvin postmodernistinen eikä sitä ymmärretty ollenkaan Neuvostoliitossa. Syynä tähän todennäköisesti se, että juliste muistutti 1920-luvun venäläisten taiteilijoiden tyyliä, jota ei Neuvostoliitossa hyväksytty. Kiertonäyttelyn julisteeseen olisi haluttu kuva Sarpanevan *Orkideasta* tai jotain muuta tyyppillistä suomalaista 1940–50-luvun lasitaidetta.<sup>86</sup>

Vaikka Iittalassa vallitsi edelleen konservatiivinen ilmapiiri sen suhteen, ettei lasitehtaalla kuulu valmistaa mitään muuta kuin lasia, oli postmodernismin tuoma uusi muoti yhdistellä eri materiaaleja rantautunut myös Iittalaan. Riskinotto kannatti, kun *Paula*-lasisto otettiin tuotantoon vuonna 1979 ja se olikin suuri kaupallinen menestys.<sup>87</sup> Suomen vientiyhdistyksen *Design in Finland* -lehti vuodelta 1979 kuvailee *Paula*-lasistoa kontrastina Wirkkalan ja Sarpanevan töille ja Vennolan suunnittelua uudeksi nuoren polven lähestymistavaksi.<sup>88</sup>

Samana vuonna suunnitellussu *Kaveri*-lasistossa (kuva 3) uuden kokeileminen ei taas ollut suuren yleisön mieleen. Vennola suunnitteli *Kaveri*-lasiin muovisen jalan, johon voi vaihtaa tilaisuuden mukaan erivärisiä ja -kokoisia lasiosia. Tehtaan myyntimiehet olivat *Kaverin* luonnosteluvaiheessa muistuttaneet suunnittelijaa, että Iittala on lasitehdas, mutta Vennola uskoi tuotteen miellyttävän erityisesti nuoria, joilla voisi olla avoin mieli uusille ideoille. *Kaveri* oli kuitenkin Vennolan mukaan myynnillisesti fiasko eivätkä sitä ostaneet kuin arkkitehdit ja toiset suunnittelijat.<sup>89</sup>

*Paulaan* verrattuna *Kaveri* olikin paljon rohkeampi ja isompi askel pois Iittalan 1970-luvun linjasta, jonka Sarpanevan ja Wirkkalan suunnittelemat esineet olivat määritelleet. *Paulassa* oikeastaan materiaalien yhdistely on ainoa piirre, joka edes hieman viittaa uuteen muodikkaaseen kokeiluun. Sen sijaan lasin sileää pintaa ja ergonomista muotoilua voidaan pitää pikemminkin viittauksena kultakaudella syntyneeseen pelkistettyyn, funktionaaliseen ja ergonomiseen muotoiluun kuin mihinkään uuteen muotiin. *Kaverin* tuotantoon ottaminen kertoo kuitenkin siitä, että Iittalassa haluttiin kokeilla varovasti jotain uutta.

*Kaveri* ei tuonut suoraa taloudellista tulosta yritykselle, mutta siitä kirjoitettiin lukuisia lehtiartikkeleita, jotka toivat näkyvyyttä ja vahvistivat Iittalan asemaa teollisen muotoilun aallon

---

<sup>86</sup> Muotoilija Markku Salon haastattelu 11.10.2017.

<sup>87</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015.

<sup>88</sup> Sario et al. 1979, 52–53.

<sup>89</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015.

harjalla. Riippumatta siitä olivatko ne positiivisia vai negatiivisia sanomaltaan. Vennola kertoi erään yhdysvaltalaisen ison kauppaketjun ostajan sanoneen, ettei heidän yritys ikinä ostaisi *Kaveri*-lasia, mutta on erittäin tärkeätä, että Iittala otti tällaisia hulluja ajatuksia tuotantoon. Se kertoi, siitä että yrityksessä tapahtuu jotain.<sup>90</sup> Tämä näkyy mielestäni jo siinä, että Jorma Vennola, Yhdysvalloissa uraa luonut uusi nuori suunnittelija, houkuteltiin Iittalaan töihin.

*Kaverin* kaupalliseen epäonnistumiseen petyttiin tehtaalla huolimatta sen tuomasta julkisuudesta. Vennola kuvailee, että *Kaverin* jälkeen ei ihan heti uskallettu kokeilla mitään liian erikoista, ja myyntimiesten toiveet ”röpölasista” toteutuivat. Wirkkalan ja Sarpanevan myyntimenestykset, kuten *Ultima Thule*, *Niva*, *Kalinka* ja *Kekkerit* saivat jatkoa uuden sukupolven tuotteissa, kun Vennola suunnitteli vuonna 1981 kuviopintaiset *Kuusi*- ja *Koivu*-lasistot (kuvat 4 ja 5). *Kuusi* nousi heti menestystuotteeksi ja sitä valmistettiin vuoteen 1988 saakka.<sup>91</sup> Vuoden 1985 Iittalan lasimuseon kevätnäyttelyssä *Kuusi* esiteltiin edellisvuoden kolmanneksi myydyimpänä tuotteena heti Aaltomaljakon ja *Ultima Thule* -lasiston jälkeen.<sup>92</sup> *Koivu* sen sijaan jäi tuotannosta jo vuonna 1984. Vennolan idea oli, että *Kuusi* ja *Koivu* toimisivat hyvänä tuoteryhmäparina. *Kuusi* oli kulmikas, raskas ja maskuliininen ja *Koivu* taas pehmeälinjainen, kevyt ja feminiininen.

Syyt lasien erilaiseen vastaanottoon eivät ole täysin selvinneet muotoilijalle.<sup>93</sup> *Koivussa* toistuu samanlainen pyöreys kuin *Paulassa*, joka oli edelleen suosittu lasisto. Toisaalta *Paulan* suosion syy oli luultavasti enemmän modernin metallisen korvan ansiota eikä niinkään lasiosan pyöreiden. *Koivun* pintakuviointi oli herkkää ja yksityiskohtaista siinä missä *Kuusen* koristeluaiheet olivat ronskeja luonnosmaisia puuaiheita. Kun vertaa näitä muihin aikalaislaseihin voidaan huomata, että *Koivussa* on jotain samankaltaista koristeellisuutta ja herkkyyttä kuin saman aikakauden Nuutajärven käyttölaseissa, kuten Oiva Toikan *Fauna*-lasistossa. *Kuusi* taas sopi paremmin jatkeeksi Wirkkalan ja Sarpanevan monille maskuliinisille ja mahtipontisille jäätä muistuttaville lasistoille kuten *Niva*, *Ultima Thule*, *Pallas*, *Aslak*, *Kalinka*, *Paadar*, *Kekkerit* ja *Mesi*.

---

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> Ibid.

<sup>92</sup> Tasala 2006, 54.

<sup>93</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015.

## 5.1. Kaikuja menneestä ja vapaus kokeilla

Jorma Vennola aloitti uransa Iittalassa vuonna 1975. Yhdysvalloista pieneen Iittalan kylään perheineen muuttanut Vennola oli kuriositeetti, jota ihmeteltiin vähintään yhtä paljon kuin kyläkauppaan ilmestyneitä avokadoja. Iittalaan muuttamisen erikoisuuden Vennola ikuisti myöhemmin taide-esineeseen nimeltään *Avokado tuli kylään* (kuva 18).<sup>94</sup> Työskentelyyn kuului jatkuva yhteistyö lasinpuhaltajien kanssa ja kokeileminen kolmiulotteisilla malleilla. Työskentelyään hän on kuvaillut Iittalan 125-vuotisjuhlakirjassa kaksijakoiseksi, sillä yritykseltä tuli selkeitä toimeksiantoja, mutta myös oma-aloitteellisuutta odotettiin.<sup>95</sup> Vennolan ura huipentui silloisen tehtaanjohtajan Juhani Kivikosken antamaan mahdollisuuden koota uniikkilasinäyttely. Vennola kuvaili tilaisuutta ansaittuna meriittinä. Mahdollisuus tehdä suunnittelutyötä täydellisillä taiteilijan vapauksilla suotiin vasta silloin, kun takana oli kymmenen hyvää työvuotta käyttölasin parissa.<sup>96</sup>

Sen lisäksi, että Iittalan tehtaan johtaja Juhani Kivikoski antoi Vennolalle mahdollisuuden taidelasin suunnitteluun, oli hän vuotta aikaisemmin pyytänyt Timo Sarpanevaa suunnittelemaan jotakin uutta taidelasin tuoteryhmään. Vuonna 1984 järjestettiin Galleria Brondassa kaksi lasiveistosnäyttelyä: *Lasiaika* ja *Claritas*. Molemmat olivat suuria menestyksiä niin yleisön kuin taidekriitikoidenkin näkökulmasta. Kritiikeistä käy ilmi, että suomalainen lasitaide oli aikalaisten mielestä palannut juurilleen ja näyttänyt elinvoimansa.<sup>97</sup> Nuo juuret ovat oletettavasti 1950-luvulla ja juurtumisen taustalla kultakauden myytti, joka todennäköisesti eli vahvasti 1980-luvulla.

1970-luvun loppua leimasi ajatus taideteollisuuden pysähtyneisyydestä.<sup>98</sup> *Claritas*- ja *Lasiaika*-näyttelyiden yleisöä ja kriitikoita ilahduttaneet teokset kuuluivat Timo Sarpanevan *Claritas*-sarjaan (kuva 6), josta osa on edelleen tuotannossa. 1970-luvun lasimuotoilun pysähtyneisyyden ajateltiin siis olevan ohi, kun tuotantoon tuli paksusta lasimassasta muotoillut, puhdaslinjaiset maljamaiset esineet. Kaikessa pelkistetyssä eleganssissaan, ne väistämättä muistuttavat kultakauden muotoilua (kuvat 7 ja 8). Voisi siis ajatella, että 1970-luvun jälkeen kuluttajat ja kriitikot eivät kaivanneet uutta lasimuotoilua, vaan pikemminkin vanhaa. Kivikosken alulle panema uusi toimintatapa nähtiin taideteollisuuden uuden nousukauden alkuna: ”Keskeisintä ovat taiteilijan panos, vapaa kokeilu ja

---

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Tasala 2006, 54.

<sup>96</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015.

<sup>97</sup> Tasala 2006, 59–60.

<sup>98</sup> Ibid. 60.

ammattillinen panos, koulutus”, todettiin *Claritas*-näyttelyn kritiikissä Helsingin Sanomissa 19.2.1984.<sup>99</sup>

Paluu kultakauden puhdaslinjaisuuteen ja vähäeleisyyteen nähtiin siis positiivisena. Jos suunnittelija palaa juurilleen yleisön mieliksi, voiko sitä kutsua ”vapaaksi kokeiluksi”? Taiteilijalla on tietenkin oikeus ammentaa samoista inspiraation lähteistä kuin 30 vuotta aikaisemmin. Kuitenkin verratessa *Claritas*-sarjaa esimerkiksi samaan aikaan Nuutajärvellä valmistettuun lasitaiteeseen voi nähdä, että kilpailevan tehtaan suunnittelijat kokeilivat paljon rohkeammin. Esimerkkinä on Oiva Toikan mahtipontinen *Troijan Sota* (kuva 9) vuodelta 1987, joka muistuttaa astia-armeijaa ja Markku Salon *Kuninkaiden laakso* (kuva 10) vuodelta 1988, joka on lainannut muotokieltä Egyptistä.<sup>100</sup> Toisaalta pitää ottaa myös huomioon, että *Claritaksen* pelkistetty muotokieli oli tapa erottua Nuutajärvestä. Vennolan mukaan Nuutajärvellä oli leikkisämpi ote taidelasin valmistuksessa ja värejä käytettiin runsaammin. 1980-luvulla Iittalassa käytettiin lähinnä mustaa, valkoista ja kirkasta lasimassaa ja tästä käytännöstä haluttiin pitää kiinni sen ollessa yksi Iittalan tavaramerkeistä.

Vuonna 1988 alkoi uusi vaihe Iittalan historiassa kun A. Ahlström Oy:n ja Oy Wärtsilä Ab:n sopimuksella Iittalan lasitehdas, Nuutajärven lasi, Humppilan lasitehdas ja Napapiirin Lasi yhdistettiin ja syntyi uusi yhtiö: Iittala-Nuutajärvi Oy. Käyttölasin valmistus keskitettiin Iittalaan ja taidelasin Nuutajärvelle, jossa oli paremmat mahdollisuudet erilaisten värien käyttöön. Nuutajärvi oli jo näyttänyt rohkeutensa tuomalla markkinoille huomattavasti rohkeampia uudenlaisia teoksia kuin Iittala ja myös menestynyt niiden avulla.<sup>101</sup>

Markku Salo kiinnitettiin muotoilijaksi Nuutajärven lasitehtaalle vuonna 1983 Salon haettua paikkaa lehti-ilmoituksen perusteella. Nuutajärvi vaikutti Salon mukaan heti hyvältä työympäristöltä, jossa oli totuttu taiteilijoihin eikä tarvinnut selittää tekemisiään.<sup>102</sup> Samana vuonna lasitehtaan johtajaksi palkattu Heikki Matiskainen kuvaa 1980-luvun alun ilmapiiriä tehtaalla lämminhenkiseksi. Tämä antoi mahdollisuudet keskittyä uuden luomiseen. Muotoilijat, kuten Kerttu Nurminen ja Oiva ja Inkeri Toikka sekä ammattitaitoiset lasimestarit osallistuivat kukin ilmapiiriin ylläpitämiseen. Matiskaisen mukaan Salo vakiintui nopeasti niin tehtäväänsä kuin tehtaan ilmapiiriin ja perinteisiin.<sup>103</sup> Tehtaan taitelijoista Toikat ja Kerttu Nurminen asuivat Nuutajärvellä ja heillä oli työhuoneet tehtaan yläkerrassa, mutta Salo sijoitettiin tuotekehitysosastolle uuteen tehtaaseen.

---

<sup>99</sup> Ibid. 60.

<sup>100</sup> Tekijän muistiinpanot Desingmuseon paneelikeskustelusta 10.3.2015.

<sup>101</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015.

<sup>102</sup> Poutasuo 2008, 16.

<sup>103</sup> Matiskainen 2008, 7.

Nuutajärven johto halusi, että Salo suunnittelee sarjatuotantoon ja Kaj Franckin oppien mukaan muotoilija ei voi heti aloittaa uniikilla taidelasilla, vaan pitää ensin keskittyä pitkän sarjan suunnitteluun. Salo koki sen hyvänä asiana, koska lasi oli hänelle täysin uusi materiaali ja näin hän pääsi tutustumaan siihen tuotannon kautta. Sopeutuminen Nuutajärvelle oli Salon mukaan helppoa. Hän teki töitä tiiviisti Kerttu Nurmisen ja Oiva Toikan kanssa ja kertoi saaneensa heiltä paljon tukea.<sup>104</sup>

Salo itse kuvailee työskentelyä Nuutajärvellä intensiiviseksi, mutta vapaaksi. Muotteja tehtiin monista piirustuksista, vaikka niiden teko oli kallista. Nuutajärvellä haluttiin kuitenkin panostaa tuotekehitykseen ja tuotantoon otettiin välillä liiankin helposti malleja, sillä kotimaiset lasitehtaat kilpailivat uusilla tuotteilla.<sup>105</sup> Uusien tekniikoiden kokeilua kannustettiin ja Salo pitää sitä suunnittelijan oleellisimpana tehtävänä.<sup>106</sup> Sarjatuotannon lisäksi Salo pääsi suunnittelemaan ensimmäisiä esineitä Nuutajärven Pro Arte -kokoelmaan vuonna 1984 sekä kokonaan oman kokoelman *Kuninkaiden laakson* vuonna 1988 (kuva 10). Salo kuvaili hyttityöskentelyä lasinpuhaltajien kanssa hienoksi ja tärkeäksi, koska siinä sai heti palautetta, jos jokin muoto oli mahdotonta puhalttaa.<sup>107</sup>

Nuutajärven kokeilevasta ilmapiiristä kertoo myös lasin käyttötarkoituksen laajentaminen muun muassa valaisimiin ja kelloihin. *Casa Nova* -sisustussarja oli Oiva ja Inkeri Toikan, Kerttu Nurmisen ja Salon yhdessä suunnittelema. Tuotteet otettiin julkisuudessa innolla vastaan, mutta ostajia oli vaikea löytää. Luultavasti siksi, että harva menee etsimään valaisimia ja kelloja lasiosastolta.<sup>108</sup>

Työskentelyn vapaus ja yhteistyö tuotannon kanssa loppuivat, kun Iittala ja Nuutajärvi yhdistyivät ja tehtaalle palkattiin uusia ihmisiä tuotepäällikön nimikkeellä. Salon mukaan heitä kutsuttiin tehtaalla ”tuotediktaattoreiksi”. Tuotepäälliköiden oli tarkoitus selkeyttää työntekoa, mutta se mikä tuotepäällikön mielestä selkeytti työnjakoa eri osastojen välillä, esti vuosia kestäneen kommunikoinnin suunnittelijoiden ja tuotannon välillä. Salon mukaan suunnittelijoilla oli tehokas oppimisprosessi voidessaan kävellä suoraan tehtaan linjastolle ja kysyä, voisiko tietynlainen suunnitelma olla käytännössä mahdollinen. Tuotanto myös tunsu suunnittelijat, arvosti heitä ja teki parhaansa auttaakseen suunnitteluprosessissa.<sup>109</sup>

---

<sup>104</sup> Poutasuo 2008, 16–18.

<sup>105</sup> Ibid. 23.

<sup>106</sup> Muotoilija Markku Salon haastattelu 11.10.2017.

<sup>107</sup> Poutasuo 2008, 23–24.

<sup>108</sup> Poutasuo 2008, 24.

<sup>109</sup> Muotoilija Markku Salon haastattelu 11.10.2017.



Salon mukaan postmodernismi oli ”ilmassa”. Kaikki puhuivat siitä, ja se oli sen hetken muoti. Nuutajärvellä se oli osa aikakauden luontevaa tekemistä eikä jokin avantgarde-ilmio, josta olisi pitänyt erityisemmin keskustella. Olisi ollut tyhmää olla lähtemättä siihen mukaan tai sitten oli todella oman tiensä kulkija, Salo kuvailee. Erilaisten materiaalien yhdistely, joka nähdään ominaisena postmodernille muotoilulle, oli Salolle luontevaa, sillä hän osasi hitsata. Monissa hänen suunnittelemissaan esineissä lasi yhdistyy metalliin. Salo unohti olevansa suunnittelija lasitehtaassa, ja hänen pyrkimyksensä oli tehdä sellaisia esineitä, joissa lasi ikään kuin irtaantuisi painolastistaan. Tähän auttoi muiden materiaalien käyttö.<sup>110</sup>

Salon liikkuvat robottityöt ovat esimerkki siitä, mihin lasi taipuu muiden materiaalien avulla. Lasi irtaantuu niin kuvainnollisesti kuin kirjaimellisesti ”painolastistaan” eli tyyppillisistä muodoistaan ja funktioistaan. Metalliverkon avulla voidaan rakentaa paljon isompia teoksia, kuin pelkästä lasista voisi ja toisaalta lasin ennako-odotuksina on sen stereotyyppiset käyttötarkoitukset esimerkiksi maljakkona tai jonkinlaisena koriste-esineenä. Muiden materiaalien avulla lasi voi olla osa koko huoneen täyttävää tilataideteosta. Tästä on esimerkkinä *Tiedotuksia merenkulkijoille* vuodelta 1988. Helsinki Hilton Strand hotelille suunniteltu suuri tilataideteos koostuu metalliverkosta, jossa riippuu lukuisia erivärisiä lasineliöitä. Kun minimalistinen lasinen ryijy (kuva 19).

Toinen kaikkia lasitaiteen perinteitä rikkova teos on *Hallanvaara* vuodelta 1989, jossa metallikehikko ja siihen puhalletut lasiosat muodostavat kolmimetrisen katosta roikkuvan linnun. Teos kaiken lisäksi liikkuu hiljalleen moottorin avulla (kuva 25). Lasin tavanomainen taipuminen esimerkiksi pullon tai vaasin muotoon saa kiinnostavan vivahteen, kun pullot eivät pysykään itsestään pystyssä, vaan näyttävät leijuvan ilmassa metalliverkon varassa (kuva 26). Lasiasetelmat olivat myös luonnollinen tapa päästä pois lasitaiteen tavanomaisesta genrestä, jossa lasi usein esiintyy veistosmaisena. Ei ole yhtä veistosta, vaan monien osien kollaasi. Lasitehtaalla uransa luonut Salo mainitsee, ettei lasi ole hänelle kovin oleellista, paitsi silloin kun pyrkimys on ollut saada se näyttämään joltain muulta kuin lasilta, esimerkiksi kiveltä.<sup>111</sup>

Vanhojen kulttuurien lainaaminen oli tyyppistä postmodernismille, ja Markku Salo kertoo tehneensä sitä tietoisesti todella paljon. Salo kuvailee 1980-lukua aikana jolloin ”revähti” monellakin tavalla. Tällä hän viittaa talouden nousukauteen ja erilaisiin kulttuuri-ilmioihin. 1960-luvun idealismi oli ohi.<sup>112</sup> Salo pitää oman uransa merkkipaaluna ensimmäistä yksityisnäyttelyään Galleria Brondassa

---

<sup>110</sup> Muotoilija Markku Salon haastattelu 11.10.2017

<sup>111</sup> Muotoilija Markku Salon haastattelu 11.10.2017.

<sup>112</sup> Muotoilija Markku Salon haastattelu 11.10.2017.

Helsingissä vuonna 1987. Näyttelin nimi *Luotsin unet, muunnelmia lasista*, kertoo teosten merellisestä teemasta. Monissa teoksissa on selkeitä viittauksia vanhoihin kulttuureihin, kuten *Faroksen majakka* ja *Sindbad*-niminen maljamainen teos (kuvat 20 ja 21).<sup>113</sup>

*Kuninkaiden laakso* vuodelta 1988 (kuva 10) oli Salon ensimmäinen kokonaan oma taidelasikokoelma Nuutajärvellä. Salo kertoo inspiraation tulleen monien asioiden konstruktiona. Hän vertaa itseään Mika Waltariin, sillä Egyptissä hän ei koskaan käynyt, kuten ei Mika Waltarikaan ollut kirjoittaessaan romaania *Sinuhe Egyptiläinen*. Salon mukaan joku on sanonut teoksen näyttävän pilvenpiirtäjiltä, mutta itse kertoo ajatelleensa vain vanhaa maailmaa sitä suunnitellessa. Nuutajärvem Pro Arte -sarjan *Babylon*-teosta (kuva 22). katsottaessa on vaikea välttyä ajattelemasta Egyptin tai Etelä-Amerikan porraspyramideja. Koska monet ottivat mallia 1980-luvulla vanhoista kulttuureista, Salo koki, että astiantekijän on ikään kuin pakko tehdä ainakin yksi amfora eli antiikin viini- ja öljysäiliönä käytetty astia (kuva 23).<sup>114</sup>

Oma taiteilijuus on Salon mukaan saanut paljon vaikutteita sarjatuotantoon suunnittelusta. Hän sanoo lähtevänsä aina teemasta ja sen jälkeen vähitellen, rajaamalla teeman sisältöä, muodostuu yksittäisiä esineitä, joilla on oma tarinansa. Teema voi olla esimerkiksi jokin tekniikka tai materiaali, kuten metalliverkko, jonka sisään Salo keksi puhalttaa lasia. Salon mukaan taiteilijan on oltava koko ajan läsnä, kun tehdään uusia kokeiluja, varsinkin silloin, kun tehdään uniikkeja taide-esineitä. Käytännössä tämä siis tarkoittaa, että yhteistyö lasinpuhaltajan kanssa on oltava saumatonta.<sup>115</sup>

## 5.2. Muotoilijasta taiteilijaksi

Taidelasin tekijän määrittely on vähintään yhtä monimutkaista kuin taidelasi-termin. Iittalan ja Nuutajärven taidelasin tekijät ovat toki taiteilijoita, ovathan he luoneet teoksia, joita esitellään ja myydään taiteena. Sen lisäksi heitä kuitenkin kutsutaan myös suunnittelijoiksi ja muotoilijoiksi, joille annetaan toimeksiantoja ja toiveita tietynlaisten esineiden suunnitteluun. Tavoitteena on ymmärrettävästi, että muotoilijaideoi kaupallisen tuotteen, jonka avulla yritys voi parantaa tulostaan. Esimerkiksi kun tuoteportfolioista puuttuu reilun kokoinen neutraalin värinen lasi, pyydetään muotoilijalta ideaa. Taidelasista on vaikeampi nähdä, miten tuotteet syntyvät. Kun Jorma Vennolalle annettiin kymmenen vuoden työuran jälkeen mahdollisuus suunnitella uniikki taidelasisarja Iittalalle, poikkesi toimeksianto kaikin puolin aiemmista. Myös Markku Salolle annettiin täysi taiteilijan

---

<sup>113</sup> Poutasuo 2008, 25–26.

<sup>114</sup> Poutasuo 2008, 37; Muotoilija Markku Salon haastattelu 11.10.2017.

<sup>115</sup> Poutasuo 2008, 39–40.

vapaus oman taidelasikokonaisuuden suunnitteluun. Käyttö- ja koristelasien suunnittelussa ensisijaista oli aina kaupallisuus ja vähänkin liian uskaliaat ideat usein tyrmättiin. Muotoilija esitti tuotteesta monta eri versiota, jotta löydetäisiin paras eli myyvin vaihtoehto. Uniikin taidelasisarjan on yleensä suunnitellut tietty henkilö, eikä prosessiin ole juuri puuttunut kukaan muu lukuun ottamatta lasinpuhaltajia, joiden kanssa suunnittelijat tekevät tiivistä yhteistyötä. Uniikilla tarkoitetaan sitä, että valmistus vaatii erityistä ammattitaitoa ja teosten arvoa nostaa niiden harvinaisuus. Haastavan tuotannon teoksia ei edes olisi mahdollista valmistaa massoittain.

Iittalan ja Nuutajärven menestyksen yksi kulmakivistä on mielestäni juuri tämä toimeksiantojen suuri eroavaisuus. Käyttölasin kohdalla on järkevää tehdä markkinatutkimusta ja antaa tarkkoja toiveita muotoilijalle taloudellisen kannattavuuden takaamiseksi. Se, että välillä suunnittelijoille annetaan vapaus tehdä käytännössä ihan mitä vaan, ruokkii luovaa ajattelua ja tukee myös käyttölasin suunnittelua. Samalla uniikin taidelasin tuotanto vahvistaa yrityksen tuotemerkkiä. Yritys, joka valmistaa kestäviä ja kauniita käyttölaseja, tekee myös käsityönä arvostettua taidelasia. Kuluttajalle pöytään katettu viinilasi on osa suomalaista käsityöperinnettä ja lasitaiteen historiaa, vaikka se olisikin prässätty saksalaisella tehtaalla ja sen on suunnitellut sveitsiläinen muotoilija.

Vennola suunnitteli vuonna 1985 Iittalalle *Hiljainen kylä* -taidelasinäyttelyn, joka sisälsi yhteensä 31 lasiteosta. Näyttely oli esillä Galleria Brondassa Helsingissä, jonka jälkeen se siirtyi Iittalan lasimuseoon. Hieman laajennettuna näyttely vietiin myös Kööpenhaminaan ja Amsterdamiin. Näyttelyn teemaa inspiroivat havainnot asuinympäristöstä Iittalan lasikylässä, tehtaan työntekijät, harrastukset ja muut jokapäiväiset asiat. Lasitehdas ja sen ympäristö olivat riippuvaisia toisistaan ja näyttelyn työt pyrkivät ilmentämään vaikutelmia hiljaisesta kylästä, sen tapahtumista, iloista ja suruista.<sup>116</sup>

Monissa *Hiljaisen Kylän* teoksissa on käytetty lasista, puista, betonista tai näitä yhdistelevää talon ”hahmoa”. Teosten lopulliseen muotoon vaikutti suunnittelun vapauden lisäksi käytännön asiat, kuten se ettei Vennola osannut puhalttaa lasia. Vennola halusi kuitenkin itse valmistaa näyttelyn esineet sen sijaan, että ohjeistaisi lasinpuhaltajaa tekemään hänen suunnitelmiensa mukaisia teoksia. Teokset valmistettiin kylmätekniikalla, jossa muotittiin valettua lasimassa hiotaan pitkään lopulliseen muotoonsa.

---

<sup>116</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015.

*Hiljainen Kylä* -näyttelyn teoksissa on vahva viesti, joka välittyy jo pelkästään katsomalla, mutta teosten nimistä ja kuvailuista aukeaa syvempi merkitys. Vain muutama teoksista on syntynyt hetken mielijohdteesta, kuten *3 Huilua*, jonka Vennola kertoi suunnitelleensa siksi, että pitää huilumusiikista. Samanlainen teos on *Puutarhurin kissat*, joka kuvaa Iittalassa asuneen puutarhurin kahdestakymmenestä kissasta neljää. Loput teoksista ottavat kantaa aikansa yhteiskunnallisiin puheenaiheisiin, kuten vanhenemiseen, kuolemaan, ihmisen arvomaailmaan, erilaisuuteen, nousukauteen ja äkkirikastumiseen sekä esimerkiksi Tshernobylin ydinonnettomuuteen. *Jalot aravat* (kuva 12) viittaa valtion myöntämään Avaralainaan, joka aiheutti kyläläisten kesken katkeruutta toisten saadessa halpakorkoista asuntolainaa. *Huonot katot* (kuva 13) kertoo tarinan kolmesta kylässä asuneesta, jotka voittivat pääpotin lotossa, mutta ajautuivat rappion tielle. *Morttelit*-teoksesta (kuva 14) Vennola totesi lyhyesti, että se tuskin on käyttökelpoinen käyttöesine. Samanlaista funktionalismin ironisointia välittyy *Käsityö*-teoksesta (kuva 15), jossa kutimissa kiinni oleva villalankakerä on suljettu valetun lasipallon sisään. Tai *Sokerikko ja kermakko* -teoksesta (kuva 16), jossa lasiset sokerikuutiot ovat kuin jäätyneet kiinni astiaansa. *Designkoti*-teoksen (kuva 17) teoskuvauksessa Vennolan mukaan luki ”Mikä minä hyvämakeinen olen kertomaan, mikä on hyvää designia!!!”. Olisiko kyseessä toimeksiannoista ja hylätyistä ideoista turhaantuneen muotoilijan tunteenpurkaus? Saadessaan täysin vapaat kädet taidelasin suunnitteluun Vennola on päässyt ottamaan kantaa modernismin ja funktionalismin jalustalla pitämiseen. Hän loi Iittalan puhdaslinjaiseen ja yksinkertaiseen tyyliin ulkoisesti sopivia teoksia, joilla on kuitenkin jokseenkin nenäkäs ja muotoilua ironisoiva sanoma.

Markku Salolle annettiin vuonna 1988 mahdollisuus oman uniikin taidelasikokoelman suunnittelun. *Kuninkaiden laakso* on hieno esimerkki yhteistyöstä lasinpuhaltajien kanssa sekä siitä, että Salolla oli palava halu tehdä jotain uuden muodin mukaista. Historiaviittaukset, runsas koristeellisuus, räiskyvät värit ja geometriset muodot korostavat postmoderneja tyylikeinoja. Salon teoksissa muiden materiaalien yhdistäminen liittyy niin postmodernismiin kuin käytäntöön. Metalliverkolla Salo vangitsi lasin ja ikäänkuin esti sitä muovatumasta konventionaalisiin muotoihin. Toisaalta metallin käyttäminen oli luontevaa, koska Salo osasi hitsata.

Valtava metallista ja lasielementeistä koostuva *Huvimaja* vuodelta 1991 sekä motorisoitu lasilintu *Hallanvaara* kolmen metrin siipivälillä osoittavat Markku Salon ammattitaidon lasin muovaamisessa. Samalla ne todistavat, miten lasi taipuu moneen muuhunkin kuin maljakoiksi ja kaatimiksi. Rennosta suhtautumisesta työhön kertoo muun muassa *Amphora*-teos, joka on postmodernille tyyliä ominaisesti historiallinen viittaus. Se syntyi kuitenkin myös siksi, että Salo poltti siihen aikaan *Amphora* nimistä tupakkaa, jonka askissa oli kyseisen suippenevan pullon kuva.

## 6. Puheenaiheena postmodernismi

Vastaanotto postmodernille muotoilulle Suomessa oli ristiriitainen. Monien suomalaisten muotoilijoiden asenne oli torjuva, sillä suomalainen muotoilu oli perinteisesti ollut puhdasoppista modernismia. Leikkisyys ja asioiden yhdistely tuntuivat useiden muotoilijoiden mielestä vierailta. Modernismin edistyksellisten tavoitteiden hylkäämistä pidettiin jopa moraalittomana. Esimerkiksi arkkitehti Aarno Ruusuvuori vastusti vahvasti kaikkea postmodernismin historiallisuutta ja koristeellisuutta. Hänet tunnetaan erityisesti 1960-luvulla valmistuneista betonirakennuksista eikä hänen mielestään modernismin hyveitä, kuten yksinkertaisuutta ja käytännöllisyyttä tulisi hylätä.<sup>117</sup>

Taskisen kuvailun mukaan jotain oli selkeästi tapahtumassa niin tieteessä, politiikassa kuin taiteessakin. ”Jäät olivat lähtemässä ja ankea aika oli ohi.”<sup>118</sup> Suomen taideteollisuus oli aikaisemminkin saanut tukea taloudellisista ongelmista. 1870-luvulla kun Suomen taideteollisuuden voidaan katsoa käytännössä alkaneen, oli taustalla teollistumisen lisäksi 1860-luvun nälkävuodet. 1930-luvun lama sai teollisuuden uusimaan tuotevalikoimaansa ja käänsi kiinnostuksen modernistiseen taideteollisuuteen. 1950-luvulla taas sotien jälkeisenä pula-aikana syntyneet taideteollisuuden tuotteet menestyivät kansainvälisesti ja toivat eloa koko alalle. 1970-luvun lopulla taideteollisuus nähtiin kansantalouden potentiaalisena elvyttäjänä.<sup>119</sup>

Siinä missä modernismi painotti funktionaalisuuden, jatkuvan kehityksen, rationaalisuuden ja tekniikan tärkeyttä, postmodernismi nosti huomion keskipisteeksi mielikuvituksen vapauden ja ajan hengen ilmaisuun.<sup>120</sup> Suunnittelurationalismi ja vähäeleinen muotoilu joutuivat yhä enemmän kritiikin kohteiksi erityisesti Yhdysvalloissa ja Italiassa, joista postmodernin muotoilutyylin voidaan katsoa lähteneen liikkeelle. Kyseessä ei ollut ainoastaan tyyliuuntauus, jonka piirteisiin kuuluivat historismi, klassisoivat takautumat ja modernismin järkipäisyyden hylkääminen. Vaikutus taideteollisuuteen näkyi esimerkiksi siinä, miten se nostettiin jälleen kulttuurisesti vaikuttavaksi toimijaksi ja miten esineisiin alettiin liittää kulttuurisia viestejä.<sup>121</sup> Muotoilu nostettiin osaksi kulttuurista avautumista ja julkisuutta, jota tukivat muun muassa kaksi uutta muotoilualan julkaisua, Ornamon *Muoto*-lehti ja Taideteollisuusyhdistyksen *Form Function Finland* -lehti.<sup>122</sup>

---

<sup>117</sup> Designmuseon Postmodernismi näyttelyn 2015 näyttelytekstit. Yleistekstit. Salla Heino & Harry Kivilinna.

<sup>118</sup> Tekijän muistiinpanot Designmuseon paneelikeskustelusta 10.3.2015.

<sup>119</sup> Korvenmaa 2009, 231–232.

<sup>120</sup> Takala-Schreib 2000, 170.

<sup>121</sup> Korvenmaa 2009, 272.

<sup>122</sup> Ibid. 275.

Väitöstutkimuksessaan, *Suomi muotoilee: unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa*, Vuokko Takala-Schreib on kuvaillut ilmapiiriä, joka vallitsi muotoilun kentällä 1980-luvulla. Hän on tarkastellut diskursseja *Suomi muotoilee* -näyttelyiden yhteydessä, joista käy ilmi, että postmodernismi nähtiin sekä positiivisena että negatiivisena voimana suomalaisen muotoilun alalla.<sup>123</sup>

Suomen Taideteollisuusyhdistyksen *Suomi muotoilee* -näyttelyitä järjestettiin vuosien 1979–1998 aikana kymmenen kertaa. Näyttelyt järjestettiin vaihtuvasti Helsingin, Joensuun, Kuopion, Seinäjoen ja Kajaanin taideteollisuusmuseoissa ja Helsingin Design Forumissa. Näyttelyiden tavoite oli tehdä Suomalaisen muotoilun tilannekatsaus sekä antaa esittäytymismahdollisuus uusille muotoilijoille.<sup>124</sup> Ensimmäisen kerran postmodernismista puhutaan vuonna 1981 kolmannen näyttelyn yhteydessä. Aluksi suhtautuminen oli positiivista ja odottavaa, mutta myöhemmin sen nähdään olevan ristiriidassa sen kanssa, mikä nähdään suomalaisen muotoilun omaleimaisuutensa. Taideteollisuusyhdistyksen toimitusjohtaja, Tapio Periäinen on kuvaillut postmodernismia reaktiona, joka kyseenalaistaa funktionalismin ja Bauhausin ankeat seuraukset ympäristössämme.

Postmodernismiin suhtauduttiin Takala-Schreiben mukaan positiivisesti, koska se nähtiin perinteitä kunnioittavana ja historian jatkuvuutta arvostavana suuntauksena. Lisäksi postmodernismissa on mielikuvituksen vapautta ja luomisen iloa, joka jo 1950-luvulla nähtiin suomalaisen muotoilun ominaisuutena muun muassa Milanon triennaaleihin liittyvissä kirjoituksissa. *Suomi muotoilee* -näyttelyn palkittuja töitä kuvailtiin elämänmyönteisiksi, ennakkoluulottomiksi, kekseliäiksi, raikkaiksi ja rohkeiksi.<sup>125</sup> Myöhempien näyttelyiden yhteydessä postmodernismiin suhtauduttiin vähemmän positiivisesti asettamalla postmodernismi vastakkain suomalaisuuden kanssa. Puhuttiin suomalaisen muotoilun omien piirteiden ja oman ominaislaadun puolustamisesta ja muotivirtausten karttamisesta. Pelkona oli, että suomalainen muotoilu oli menettänyt identiteettinsä.<sup>126</sup>

Suomalainen modernismi perinne osoitti kuitenkin vahvuutensa, joka näkyy edellä mainituissa Yrjö Kukkapuron Experiment-tuoleissa. Vaikka niissä oli veikeät käsi- ja jalat, oli muotoilu muuten varsin modernistista.<sup>127</sup> Sama piirre on havaittavissa esimerkiksi Markku Salon Nuutajärvelle suunnittelemissa hyvin vähäeleisissä *Nautilus*-laseissa, joissa postmodernismi näkyy oikeastaan vain

---

<sup>123</sup> Takala-Schreib 2000, 176–177.

<sup>124</sup> Ibid. 77–78.

<sup>125</sup> Ibid. 176–177.

<sup>126</sup> Ibid. 50.

<sup>127</sup> Korvenmaa 2009, 272.

lasien diagonaaliiviivapinnassa.<sup>128</sup> Pintakuvio tuokin mieleen postmodernissa arkkitehtuurissa käytetyn diagonaalin seinälaudoituksen.

## 6.1. Postmoderni muotoilu Helsingin Sanomissa ja alan julkaisuissa

Tässä luvussa tuon esiin, miten postmodernista muotoilusta kirjoitettiin 1980-luvulla Helsingin Sanomissa sekä toisaalta muotoilualan julkaisuissa: *Form Fuction Finland*-, *Muoto*- sekä *Design in Finland* -lehdissä. Olen valinnut tarkastelun kohteeksi sellaiset artikkelit, jotka käsittelevät postmodernismia teolliseen muotoiluun, arkkitehtuuriin tai taiteeseen liittyen ja rajannut pois sellaiset artikkelit, joiden pääpaino on esimerkiksi postmodernissa yhteiskunnallisessa keskustelussa. Mukaan olen poiminut myös sellaisia artikkeleita, jotka käsittelevät Heikki Orvolaa ja Oiva Toikkaa, sillä hekin työskentelivät aktiivisesti käyttö- ja taidelasin suunnittelun parissa 1980-luvulla.

Pekka Suhonen kirjoittaa helmikuussa 1985, että suureen osaan postmodernismikeskustelun puheenvuoroista voi huomauttaa, ettei modernismi ole varmuudella jotakin kokonaista, jota seuraa yhtä kokonaisesti käsiteltävissä oleva jälkimodernismi. Modernismin jälkeen ei taiteessa eikä etenäkään arkkitehtuurissa voitu keksiä uusille virtauksille muuta nimeä kuin taaksepäin katsova postmodernismi. Suhosen mukaan tällainen nimitys antaa tahattomasti arvoa sille, mikä on jätetty taakse. 90 vuotta sitten uusi taide, joka pyrki eroon kertaustyyleistä, nimettiin uudeksi taiteeksi tai nuoreksi (l'art nouveau tai jugend). Suhonen toteaa, että postmodernismi tuntuu sen rinnalla sekä keski-ikäiseltä että keskiluokkaiselta. Kirjoittaja kysyy viitteen arkkitehtuuriin: Onko hämmästyttämisen, yllätyksen ja vitsin kohtalaisen pysyväksi rakentuvan ympäristön ensisijaista tunneviritystä? Suhonen lainaa englantilaista taidekriitikkoa Peter Fulleria, joka toi esiin käsitteen ”anaesthesia”, jolla hän tarkoitti teknillisen maailman esteettisen otteen menettämistä, eräänlaista esteettistä tyhjiötä tai kuolemaa. Suhonen toteaa, että mikäli postmodernismi voi sitä edes osittain estää, se pitää ottaa riemuiten vastaan. Postmodernismi nykytilassaan on aate- ja muotovarasto, josta saa mennä hakemaan kaikenlaista itselleen sopivaa.<sup>129</sup>

Kulttuuriteoreetikko Fredric Jamesonin mukaan modernin jälkeinen kulttuuri tunkeutuu kaikkialle. ”Postmodernille ei ole vaihtoehtoa” on otsikoitu Harri Uusitorpan kirjoittama artikkeli Helsingin Sanomissa marraskuussa 1986. Hän kirjoittaa, että kaupunkimaisen elämäntavan taikasana,

---

<sup>128</sup> Tekijän muistiinpanot Desingmuseon paneelikeskustelusta 10.3.2015. Salo kuvaili oman muotoilunsa selkeimmäksi postmodernistiseksi piirteeksi diagonaalin käytön.

<sup>129</sup> Pekka Suhonen, Näinkö koittaa Suomen vuoro käydä keskusteluun postmodernismista? Journalistin jälkimodernismi. *HS* 24.2.1985.

postmodernismi on sekava käsite, jolla voi helposti selittää melkein minkä tahansa nykyilmion. Se hyväksyy kaiken, mitä modernismi vastusti. Jamesonin mukaan modernin jälkeen syntyi taidetta, josta ei saa kokoon muuta kuin empiirisen, kaoottisen ja heterogeenisen luettelon. Postmodernismi on yhtä monimerkityksinen ja monitasoinen käsite kuin moderni aikoinaan, 1800-luvun lopulla. Jameson myös korostaa, että postmodernismi ei ole tyyli vaan ajattelutapa, jolla on paljon suuremmat vaikutusmahdollisuudet kuin vanhalla kulttuuri-imperialismilla. Se ulottuu kaikkialle, jopa kolmanteen maailmaan. Se on elämäntavan imperialismia.<sup>130</sup>

Leena Maunulan artikkeli Markku Salon näyttelystä *Luotsin unet, muunnelmia lasista* on ylistävä. Vuonna 1987 Galleria Brondassa esillä ollut näyttely on Maunulan mukaan esimerkki uudesta elävästä nykytaiteesta, joka varmasti ja kunnianhimoisesti toteutettuna kokoelmana valaa uskoa oikealla hetkellä. Maunula mainitsee, että lasin pariin tulee vain harvoin uusia muotoilijoita, sillä työ edellyttää pitkäjänteisyyttä eikä mestariksi voi syntyä tai ryhtyä ilman taitavia avustajia. Salon teokset ovat selkeitä ja raikkaita, mielikuvituksen täyteisiä, mutta arkkitehtonisia muodoiltaan. Maunula kirjoittaa, että sitaatteja viljelevä 1980-luku on romanttinen ja lainaa ajatuksia ajalta ennen puhdasoppista funkista. Hänen mielestään *Luotsin unet, muunnelmia lasista* on jopa kallellaan art decon tai jugend-lasin suuntaan.<sup>131</sup>

Berkeleyyn yliopiston sosiologian professori Todd Gitlin kirjoittaa Helsingin Sanomissa vuoden 1989 tammikuussa, kuinka puhe postmodernismista pursuaa joka puolelta. On silmiinpistävää, että viime vuosina postmodernin tyylin elementit ovat herättäneet huomiota ja jopa kauhua kaikilla aloilla. Näin voidaan siis Gitlinin mukaan otaksua, että kyseessä on yleinen tapa tuntea. Kirjoittaja korostaa, että postmodernismi ei ole vain tyyli, vaan tapa nähdä ja asennoitua poliittisiin ja kulttuurisiin mahdollisuuksiin. Postmodernismi ei piittaa johdonmukaisuudesta tai jatkuvuudesta, kuten edeltäjänsä modernismi ja realismi, vaan se halkoo genrejä, suhtautumistapoja ja tyylejä. Se sekoittaa nautiskellen muotoja, asenteita, tunnelmia ja kulttuurin tasoja sekä halveksii alkuperäisyyttä ja ylistää kopiota. "Postmodernismi vetää maton itsensä alta olemalla koko ajan itse tietoinen teostensa rakennetusta luonteesta" Gitlin kiteyttää. Postmodernismi eroaa edeltäjästään (modernismista) monella tavalla: ikävystyneellä sävyllään, uupumisen tunteellaan ja itsetietoisella tarrautumisella pintoihin. Gitlin kuitenkin kysyy, onko postmodernismi mikään uusi ilmiö vai uusi parannettu modernismi.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Harri Uusitorppa, Postmodernille ei ole vaihtoehtoa. *HS* 17.11.1986.

<sup>131</sup> Leena Maunula, Tervetuloa, uusi lasi. *HS* 4.6.1987.

<sup>132</sup> Todd Gitlin, Et voi voittaa roskakulttuuria, siis nauti siitä! *HS* 15.1.1989.



”Postmoderni on sana, joka herättää lievää vastenmielisyyttä, koska se tuntuu turhanaikaisten ilmiöiden tarpeettomalta nimitykseltä. Se on vaikeakäyttöinen sana ja antaa keskenkasvuisille tilaisuuden töhrimiseen kuin sumutinpullossa myyty maali”.<sup>133</sup>

”Nuutajärven anarkisti valaa usko suomalaiseen lasiin. Markku Salon komea näyttely katsoo ennen kaikkea eteenpäin.” Näin Päivi Tahkokallio kirjoittaa Markku Salon *Lasia*-näyttelystä, joka oli esillä Suomen lasimuseossa vuonna 1991. Tahkokallio mainitsee Salon rakkauden väreihin ja vertaa häntä Oiva Toikkaan. Taiteilijoita yhdistää huumorintaju. Materiaalin tunteminen on vakava asia, mutta muodot tai elämä eivät ole välttämättä kovin vakavia. Salon huumori on Tahkokallion mukaan nuoremman polven anarkismia. Hän kirjoittaa, että arkisesta ja joskus jopa raadollisen ruosteisesta metallikehikosta on tullut lähes tunnusmerkinomainen Salon taidelasille. Kehikko pitää koossa hulvattomankin puhalletun lasin ja toimii vastakohtana lasin hienostuneille koristekuvioille. Tahkokallion mukaan Salo on positiivisen suurpiirteinen uusissa huolettomasti lasimassasta valetuissa teoksissa. Ne ovat uutta ja tuoretta Markku Saloa ja taiteilijan kovaääninen puheenvuoro lasin ja Nuutajärven uhanalaisen tehtaan puolesta. Salon valtavassa lasisessa *Huvimajassa* voi Tahkokallion mielestä mietiskellä, millainen lasi on suomalaista arkipäivää huomenna. Vaikeanakaan aikana lasiteollisuuden ei tarvitse vaipua synkkyYTEEN, ei ainakaan huumorintajuisten anarkistisuunnittelijan, kiteyttää Tahkokallio.<sup>134</sup>

*Form Function Finland* julkaisussa kirjoitettiin 1980-luvun aikana useaan otteeseen postmodernismista. Vuoden 1982 *Form Function Finlandin* toisessa numerossa otettiin kantaa muotoilun pysähtyneisyyteen ja kultakauden ihannointiin provosoivan otsikon kera: ”Is the age of greatness over?”. Kirjoittaja on ruotsalainen kriitikko Ulf Hård af Segerstad, joka kertoi artikkelissa, kuinka vuonna 1980 joukko opiskelijoita marssi läpi Oslon. He olivat kokoontuneet jättääkseen jäähyväiset vanhalle kunnon skandinaaviselle muotoilulle, joka heidän mielestään oli terrorisoinut Norjaa jo tarpeeksi kauan vanhentuneella 1950-luvun estetiikalla. Marssin päätteeksi he työnsivät ruumisarkun Oslon vuonoon. Hård af Segerstadin mukaan emme voineet enää orjallisesti seurata tunnettuja ideaaleja, vaan meidän oli muodostettava uusia päämääriä energiselle ja eläväiselle työskentelylle muotoilun alalla. Skandinaviassa ei hänen mielestään ole koskaan ollut näin paljon hyviä muotoilijoita ja toisaalta yhtä paljon huonoja muotoilijoita. Skandinavian talous oli pysähtyneessä tilassa ja joutui kohtamaan paljon suurempaa kilpailua kuin ennen. Segerstad painotti, että muu maailma oli jo ajat sitten ottanut kiinni Skandinavian etumatkan ja joissain tapauksissa mennyt ohi.<sup>135</sup>

<sup>133</sup> Jukka Kemppinen, Nykyaikaa. HS 21.5.1990.

<sup>134</sup> Päivi Tahkokallio, Nuutajärven anarkisti valaa uskoa suomalaiseen lasiin. HS 26.5.1991.

<sup>135</sup> Hård af Segerstad 1982, 22.

Vuosi myöhemmin sama lehti esitteli Jorma Vennolan uuden *Tapuli*-lasin positiivisessa valossa ja uutena innovaationa.<sup>136</sup> Ironista kuitenkin on, että lasissa oli paljon yhtäläisyyksiä Iittalan valmistamaan ja Saara Hopean suunnittelemaan pinottavaan lasiin vuodelta 1954, jonka voisi minimalistisena ja käytännöllisenä luokitella malliesimerkiksi kultakauden funktionalisesta suunnittelusta. Molemmissa laseissa oli kapeampi alaosa ja selkeä porrastus kapean ja leveän osan välillä, jotta lasi pinoutuu jäämättä kuitenkaan toisiinsa jumiin. Uutta Vennolan lasissa oli kuitenkin muovinen irrotettava pidike, jotta lasia voi käyttää myös kuumien juomien kanssa. Materiaalien yhdistely oli tuohon aikaan muotoilussa ja erityisesti Vennolalle tyypillistä ja sitä nähtiin myös *Kaveri*- ja *Paula*-lasistoissa.

Vuoden 1983 *Form Function Finland* siteerasi Vennolaa, jonka mielestä lasi kannatti yhdistää muoviin tai ruostumattomaan teräkseen, milloin ikinä se tuntuu oikeutetulta.<sup>137</sup> Tämä poikkesi postmodernille muotoilulle tyypillisestä linjasta, jonka mukaan materiaaliolla tai muodolla ei tarvitse olla mitään oikeutusta, vaan se voitiin valita esimerkiksi vain ulkonäön tai kokeilun vuoksi. Vitsikästä *Tapuli*-lasissa on myös se, että Aleksi Kuokan pinoutuva *Ote*-lasisto (os. Perälä) vuodelta 2007 on lähes täysin saman näköinen kuin Hopean ja Vennolan pinoutuvat lasistot. Tämä on mielestäni esimerkki siitä, että tietynlainen minimalistinen tyyli ja ”funkiksen” ihailu ei ole vielääkään ohi suomalaisessa lasimuotoilussa.

Arkkitehti Kirmo Mikkola taas puolusti modernismin perintöä ja piti postmodernismia kaupallisena ja ohimenevänä oikkuna. Mikkolan mielestä meidän tulisi pitää hengissä modernismin hieno perintö, josta voimme kiittää Franckia, Wirkkalaa, Sarpanevaa ja Aaltoa. Näiden miesten muotoilu kantoi kansallista leimaa ja oli yhteydessä luontoon ja käsityöläisyyteen. Mikkolan mukaan perintöä yritettiin pitää hengissä väärällä tavalla, tuomalla vanhojen mestarien tuotteita uudistuotantoon. Se oli epäreilua nuorille suunnittelijoille, vaikka oli toisaalta hyvä, että laatutuotteita, kuten *Thonet*-tuoleja ja Aallon *Savoy*-maljakoita edelleen tehtiin. Postmodernismi oli Mikkolan mukaan trendi, joka yritti jättää jälkensä Suomeen, mutta menisi ohi ja sulautuisi osaksi vanhaa.<sup>138</sup> Kiinnostavaa tässä lausunnossa on se, että se voisi olla yhtä hyvin lehtiartikkeli vuodelta 2018. Ruotsalaiset muotoiluasiantuntijat Daniel Golling ja Gustav Kjellin kirjoittivat 12.2.2018 Helsingin Sanomissa, että suomalainen muotoilu takertuu menneisyyden hitteihin ja on kuin nostalgiamatka, jossa uutta muotoilua edustaa ainoastaan esineiden vaihtuva väri.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Lukander 1983, 39.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Mikkola 1983, 11.

<sup>139</sup> Aino Frilander: Suomalainen muotoilu takertuu menneisyyden hitteihin, sanovat ruotsalaiset asiantuntijat. *HS* 12.2.2018.

Sisustussuunnittelija sekä Taideteollisen korkeakoulun vararehtori Yrjö Sotamaa on myös sitä mieltä, että postmodernismi on nopeasti ohimenevä trendi. Hän toteaa kuitenkin, ettei postmodernismi ole vaarallista, vaan myös ikään kuin terapiaa suunnittelijoille. Se ei kuitenkaan tule ikinä jyräämään funktionalismin vankkaa traditiota. Hänen mukaansa 1970-luku oli kuollutta aikaa, jolloin tekniset ja taloudelliset aspektit menivät kaiken muun edelle. Vuonna 1983 hän kokee, että luovassa työssä on uutta toivoa ja on nähtävissä merkkejä trendistä joka paikassa, erityisesti vaate- ja huonekalusuunnittelussa.<sup>140</sup> Samoilla linjoilla on journalisti Kirsti Petäjäniemi, jonka mukaan postmodernismi ei ole tullut tuhoamaan modernismia, vaan se on vain kuin tuulahdus raikasta ilmaa poskella tai kuin rokotus käteen tai punkkarinuori kävelemässä kadulla.<sup>141</sup>

Kuvataiteilija Hannu Väisänen taas korostaa sitä, että modernismin aika on ollut jo kauan ohi. 1920–30-lukujen jälkeen kaikki on ollut vain retroa tai postmodernismia. Hänen mielestään kaikista hienoimmatkin funktionalismin tuotteet ovat menettäneet alkuperäisen merkityksensä ja Alvar Aallon tuotteet ovat enää eliitin ostettavissa.<sup>142</sup> Väisänen ei varsinaisesti puolusta postmodernismia, mutta kokee, että muutos on tarpeen.

Markku Salon *Nautilus*-lasit esitellään vuoden 1984 *Form Function Finlandin* toisessa numerossa. Niitä kuvaillaan muodoltaan ”straightforward” ja niiden kerrotaan edustavan vanhojen lasitekniikoiden käyttöä uudenlaisen lopputuloksen saamiseksi.<sup>143</sup>

*Form Function Finlandissa* Vennolan taidelasi taas noteerataan uutena lähtönä suomalaisessa lasimuotoilussa. Vaikka teokset ovatkin minimalistisia ulkonäöltään, niihin liittyy runsaasti symboliikkaa, tunteita ja huumoria. Marja Kaipiainen esittelee Jorma Vennolan *Hiljainen Kylä* -teossarjan ylistävästi toteamalla, ettei kukaan ei ole aikaisemmin kertonut suomalaisen kylän tarinoita lasin avulla. Hän ei tee karun kauniita esineitä eikä veistoksellisia teoksia, jotka yleensä assosioidaan suomalaiseen lasiin. Hänen työnsä kertoo tarinaa Iittalan kylästä, luhistuvista ladoista, veteraanikoirasta, joka jatkaa kulkemistaan tehtaan ympärillä omistajansa kuoleman jälkeen, lottovoittajasta, joka rakensi mökkiinsä hyvinvointisiiven. Kaipiainen toteaa, ettei Jorma Vennola todennäköisesti olisi nähnyt niin monia aiheita tarinallensa, jos hän olisi elänyt Iittalassa koko

---

<sup>140</sup> Sotamaa 1983, 17.

<sup>141</sup> Petäjäniemi 1983, 16.

<sup>142</sup> Väisänen 1983, 17.

<sup>143</sup> Paatero 1984, 64.

elämäänsä. Hän muutti kylään kymmenen vuotta sitten ja on edelleen sivustakatsoja, joka muuntaa näkemänsä tarinoiksi kylästä ja sen asukkaista.<sup>144</sup>

Kaipiaisen mielestä tarinat ovat liian isoja vain yhteen kylään, sillä esimerkiksi lompakoksi muuttuva virsikirja on kansallinen, ellei jopa universaali ilmiö. Vennola tunnetaan parhaiten moderneista lasimallistoistaan, metallikahvaisesta *Paulasta* ja *Kaverista*, jossa on muovinen jalka. Nämä esineet osoittavat Kaipiaisen mukaan samaa kokeilunhaluista luonnetta, jota Vennolan suunnittelemissa puisissa leluissa on nähtävissä. *Hiljainen kylä* ei sisällä mitään järisyttäviä kokeilua muodolla tai värillä, vaan teokset on tehty lasin ehdoilla värittömästä lasista. Vennola käytti vain kerran vihreää lasimassa, mutta vain siksi, että sitä oli jäänyt joltain yli.<sup>145</sup> Samasta näyttelystä on Vennolan itsensä kirjoittama artikkeli *Muoto*-lehdessä vuonna 1985. Vennola toteaa, että on yhdistelty töihin muitakin materiaaleja siitä huolimatta, että hän työskentelee lasitehtaalla. Lasi ole materiaalina hänelle yhtään pyhempi kuin mikään muukaan materiaali.<sup>146</sup>

Oiva Toikan vuoden 1987 lasiteos *Les Miserables* kuvaillaan *Form Function Finland* -lehdessä teokseksi, joka on ”overboard” ja toimii kuin ironinen peli, jossa taiteilija on koonnut kaikki surkeat mokansa, hetket kun lasi sulaa ja valuu, vääntyy muodottomaksi tai ornamentti menee pilalle huolimattomasta tuhrusta. Toikan kädet ovat kuitenkin muuntaneet tämän leikin puhtaaseen iloon. Toikan mainitaan olevan kokenut seniorisuunnittelija Nuutajärvellä, joka tietää miten yllättää meidät nuorekkaalla, leikkisällä ja spontaanilla ajattelulla. Lopuksi todetaan, että tämä teos voisi olla päänähtävyys näyttelyssä nimeltä *Down With Purism!*<sup>147</sup> Toikan teos siis nähdään vahvana esimerkkinä siitä, että lasimuotoilun kentällä vallitsee tietynlainen purismin ilmapiiri, jota halutaan horjuttaa muovaamalla lasi epäkonventionaalsiin muotoihin ja tekemällä virheistä ja sattumista taidetta.

*Form Function Finland* -lehden mukaan Markku Salon ensimmäisestä taidelasinäyttelystä galleria Brondassa on tyyliltään postmoderni ja välillä klassinen. Rajanveto näiden kahden välillä voi olla vaikeaa, sillä postmodernismille tyypillistä on lainata vanhaa, joten mikä Salon töissä on lainausta ja mikä ehtaa klassista tyyliä? Galleria Brondan näyttelyssä oli esillä Salon uniikkeja lasiteoksia, joita taiteilija itse kutsuu tunnetiloiksi ja uniksi. *Form Function Finland* -lehden mukaan hänen työnsä elävät tämän päivän maailmassa. Metalliverkko, jota Salo käyttää hillitsemään lasille ominaista muotoutumista, kertoo artikkelin mukaan teollisen muotoilijan taustasta. Salo sulki lasin ensin

---

<sup>144</sup> Kaipiainen 1985, 19–21.

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Vennola 1985, 54.

<sup>147</sup> Kulvik 1987, 60.

häkkiin ja sitten asetti esille taidenäyttelyyn. Artikkelissa todetaan, että Salo on parhaimmillaan suunnitellensa elegantteja purkkeja ja vaaseja, jotka muistuttavat majakoita.<sup>148</sup> Haastattellessani Saloa hän myös korosti pyrkimystään vapauttaa lasi sille asetetuista tyypillisistä tehtävistä ja muodoista.<sup>149</sup> Myös *Design in Finland* -lehti esitteli Brondassa esillä olleita Markku Salon uusia uniikkeja lasiveistoksia. Artikkelissa mainittiin, että teokset olivat melkein kaikki jo myyty yksityisille keräilijöille ja ostipa Victoria & Albert Museum kaksi teosta. Teoksista kerrottiin, että valmistamiseen oli käytetty niin filigraanitekniikkaa kuin metalliverkon sisään valamista ja inspiraation Salo oli saanut saaristosta ja erilaisista muistoista ja unista.<sup>150</sup>

Vuoden 1988 kolmannessa *Form Function Finland* -lehdessä on kriitikko Ulla-Maria Pallasmaan artikkeli Oiva Toikan meneillään olevasta retrospektiivinäyttelystä Riihimäen lasimuseossa. Pallasmaa ei pidä postmodernismia positiivisena asiana. Pallasmaan mukaan Toikka ei tee postmodernia taidetta, vaan tanssii hyvän maun nuoralla, jonka alapuolella vaanivat kitch, barokki, postmodernismi ja muut vallanjanoiset pedot, joiden kitaan Toikka tuskin koskaan putoaa.<sup>151</sup> Keraamikko Tapio Yli-Viikari taas kirjoittaa vuoden 1981 toisessa *Muoto*-lehden numerossa Oiva Toikan Galleria Sculptorissa esillä olleesta *Pro Arte Vitrea* -näyttelystä ylistyssanoin ja toisaalta toteaa, että Suomen lasiteollisuuden juhlavuosi 300 osuu kireään ajankohtaan, kun useat tehtaat ovat joutuneet supistamaan tuotantoaan. Yli-Viikarin mukaan teollisuuden piirissä on samaan aikaan kuitenkin havaittavissa selvästi uutta rohkeutta ja uskoa omaperäiseen tuotepolitiikkaan. Yli-Viikari kuvailee, että ratkaisu moniin arkisen todellisuuden ongelmiin on tämän juhlanäyttelyn teemoissa: korkeassa laadussa, rohkeassa omaperäisyydessä ja oikein omaksutussa ammattitaidossa.<sup>152</sup>

Kirsti Petäjäniemi mainitsee artikkelissaan ”Markku Salo, Visionary of glassmaking”, että Salo on parasta, mitä suomalaiselle lasimuotoilulle on tapahtunut 1980-luvulla. Petäjäniemi kuvailee, että Salo taitaa useamman tekniikan ja käyttää värejä laajasti ja harkiten. Kirjoittaja mainitsee, että Salon käyttämät graafiset linjat koristavat lasiteosten pintaa tarkkuudella ja herkkyydellä.<sup>153</sup>

Marjut Kumela kirjoittaa vuoden 1983 ensimmäisessä *Muoto*-lehdessä Heikki Orvolan uusista uniikkilasiasteoksista. Hän mainitsee, että tämän päivän taidelasin perustana on Kaj Franckin toiminta Nuutajärvellä 1950-luvusta lähtien. Franck on puhaltajien avulla kehittänyt tekniset edellytykset, jotka ovat avanneet Nuutajärven nykyiselle taiteilijapolvelle mahdollisuuden löytää omat ratkaisunsa.

---

<sup>148</sup> Ibid. 61.

<sup>149</sup> Muotoilija Markku Salon haastattelu 11.10.2017.

<sup>150</sup> Manninen 1988, 64.

<sup>151</sup> Pallasmaa 1988, 37.

<sup>152</sup> Yli-Viikari 1981, 30.

<sup>153</sup> Petäjäniemi 1981, 44–47.

Hänen mukaansa tämä näkyy Heikki Orvolan taidelasinäyttelyssä, joka henkii eksotiikkaa, estetiikkaa ja romantiikkaa enemmän kuin koskaan aikaisemmin. Kumela pohtii, onko tämä reaktio teollisen muotoilun kireytymiseen? Kumelan mukaan näyttely on myös vastalause lasipuritaaneille, sillä lasi on muutakin kuin sileätä ja kirkasta astian pintaa. Kumela mainitsee, että Orvola on käyttänyt töissään geometrisiä perusmuotoja, mutta kuitenkin volyymien painotuksilla ja pienillä lisäelementeillä saanut aikaan monenlaisia humoristisiakin lopputuloksia.<sup>154</sup>

Timo Sarpanevan *Lasiaika*-näyttely esitellään vuoden 1984 ensimmäisessä *Muoto*-lehdessä. Sarpaneva itse kuvailee näyttelyä psyykkiseksi. Artikkelin kirjoittanut Kaj Kalin vertaa teoksia ja niiden keskinäisiä suhteita ajatuksiin, jotka liikkuvat ihmisen mielen syvänteissä ja liittyvät toisiinsa kuin menneisyys nykyisyyteen. Kalin kuvailee, että taide on Sarpanevalle tapa etsiä materian ja valittujen valmistusmenetelmien avulla reittiä absoluuttiseen ilmaisevaan muotoon. Näyttelyn teosten materiaaleina on lasin lisäksi käytetty graniittia ja molempia on lohkottu suurina, satojenkin kilojen painoisia lohkareina, minkä jälkeen niitä on sahattu, kaiverrettu, ja hiottu. Samassa näyttelyssä esitellyt *Claritas*-teokset Kalin kuvailee kunnianosoitukseksi modernin lasitaiteemme hienoimmille perinteille. *Claritas* hänen mukaansa kertoo yksilöllisen taidekäsityön voittoisasta paluusta lasiteollisuuteemme.<sup>155</sup>

”Younger Generation Glass” on vuoden 1979 *Design in Finland* -lehden otsikko artikkelissa, jossa ylistetään suomalaisen lasin nykypäivää. Artikkelissa todetaan, että Ahlström Iittalan satavuotisjuhlan lähestyessä yritys näyttää elinvoimansa tekemällä jyrkästi omanlaista lasia verrattuna kansainvälistä lasimuotoilua piinaavaan lama-aikaan. Iittalan maineesta ja menestyksestä saamme artikkelin mukaan kiittää Wirkkalaa ja Sarpanevaa, jotka nostivat Iittalan kansainväliseen maineeseen. Heidän työnsä ohella voimme nähdä, että uudella nuorella muotoilijalla Jorma Vennola on uudenlainen lähestymistapa muotoiluun. Vuodesta 1975 Iittalalla työskennelleen Vennolan kädenjäljessä on selvästi nähtävissä uudet ideat ja visiot. Artikkelissa tuodaan esille, miten eri materiaalien yhdistely on aina kiehtonut Vennolaa. Vennolan *Paula*-lasit tuovat kontrastia Wirkkalan ja Sarpanevan tuotannon rinnalle. Artikkelin mukaan nämä muotoilijat yleensä yhdistetään ensimmäisenä Iittalaan.<sup>156</sup>

Vuoden 1981 *Design in Finland* -lehdessä sanotaan, että Iittala on synonyymi lasille. Ulkomaankaupan edistäminen näkyy melko selvästi tässä artikkelissa, jossa on suuri kuva Vennolan

---

<sup>154</sup> Kumela 1983, 28–30.

<sup>155</sup> Kalin 1984, 54.

<sup>156</sup> Sario et al. 1979, 52–53.

*Kaveri*-lasista. Muovinen jalka on pöydällä ja lasiosa leijuu futuristisesti ilmassa. Artikkelissa kerrotaan, että suuren skaalan lasivalmistaja Iittala vakaasti uudistaa imagoansa lisäämällä rohkeita uutuuksia valikoimaansa kuluttajien täydellä myöntymyksellä.<sup>157</sup> Vennolan haastattelusta kuitenkin kävi ilmi, että *Kaveri*-lasi myi todella huonosti.<sup>158</sup> Artikkelissa mainitaan, että Wirkkala ja Sarpanevahan ovat maailmalla jo tunnettuja ja nyt uusi nuori suunnittelija Jorma Vennola on suunnitellut täysin uudenlaisen lasin, jossa on kaksi osaa, toinen muovista ja toinen lasista.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Sario et al. 1981, 36.

<sup>158</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015.

<sup>159</sup> Ibid.

## 7. Päätelmät

Taiteilijan vapaudesta puhuttaessa Vennola nosti esille uransa lopussa suunnittelemansa uniikin taidelasisarjan. Taidelasin suunnitteluun annettiin täysi vapaus, kun taas käyttölasin suunnittelutyö tehtiin tarkkojen rajojen ja toiveiden puitteissa. Salon kokemukset Nuutajärvellä työskentelystä olivat siinä mielessä samanlaisia, että taidelasin pariin päästiin vasta sarjatuotetun lasin (ts. käyttölasin) suunnittelun jälkeen. Vennolan haastattelusta kävi ilmi, että toimeksianto, jossa oli periaatteessa ”vapaat kädet” suunnitella käyttölasia, sisälsi kuitenkin monia rajoituksia. Näistä päällimmäisenä oli kustannusten pitäminen minimissä. Vaikka haluttiin uutta verta ja uusia näkökulmia yritykseen, ei suunnittelija voinut poiketa liikaa siitä linjasta, johon kuluttajat olivat tottuneet. Tästä on esimerkkinä *Kaveri*-lasisto, jonka myynnillinen epäonnistuminen johti *Kuusi*-lasiston suunnitteluun. *Kuusi* oli sopivasti erilainen kuin Sarpanevan ja Wirkkalan suunnittelemat edeltäjänsä, mutta se sisälsi samanlaisia maskuliinisia piirteitä, viittauksia suomalaiseen luontoon sekä niin sanottua ”röpölasia”. Siinä missä *Ultima Thule* oli muotoiltu muistuttamaan sulavaa jätää, *Kuusessa* taas melko alleviivaavasti käytettiin metsämaisemaa pintakuviossa. Lasi oli kuusikulmainen ja ehkä tämä sanaleikkikin vetosi suomalaiseen kuluttajaan sen ollessa piirre, jonka vain suomea puhuva voi ymmärtää. Uniikin taidelasisarjan toimeksiannossa ei Iittalalla tai Nuutajärvellä painotettu lainkaan teosten kaupallisuutta, vaan mahdollisuutta toteuttaa itseään vailla rajoitteita. Suunnittelua rajoittavat tekijät olivat oikeastaan vain teknisiä tai taiteilijan omiin kykyihin liittyviä.

Salon muistot työskentelystä 1980-luvun Nuutajärvellä poikkeavat Vennolan kertomasta siinä, että Salo koki ilmapiirin vapaaksi. Suunnittelutyö oli intensiivistä, mutta vapaus kokeilla kuului siihen. Uusien tekniikoiden kokeiluun kannustettiin. Liekö eroavaisuuksiin yhtenä syynä se, että Iittalan niin kutsutut sankarimuotoilijat olivat vielä elossa ja työskentelivät Iittalalle. Nuutajärven lasin osuus lasimuotoilun kultakauteen oli pitkälti Gunnel Nymanin ansioista. Myöhemmin kulttimaineen saanut nuori naissuunnittelija oli kuollut jo 1940-luvun lopulla. Mikäli hän ei olisi kuollut aivan liian varhain, olisiko hän ollut Nuutajärvellä töissä vielä 1980-luvulla ja millä tavalla hänen suunnitteluperintönsä olisi vaikuttanut uusien suunnittelijoiden työskentelyyn? Salo kertoi työskentelyn vapauden ja yhteistyön tuotannon kanssa loppuneen, kun Iittala ja Nuutajärvi yhdistyivät ja tehtaalle palkattiin tuotepäälliköt, jotka saivat nopeasti lempinimen ”tuotediktaattori”. Nykypäivän Iittala on onnistunut säilyttämään pienen osan tuosta perinteisestä työskentelytavasta, jossa suunnittelijat, lasinpuhaltajat ja tehdaslinjasto tekevät töitä samassa rakennuksessa ja kommunikoivat jatkuvasti. Tähän tyyliin Iittalan lasitehtaalla syntyy edelleen joitain tuotteita, kuten taidelasiesineet ja maljakot.



Jorma Vennolan suunnitteluun kultakauden perintö on vaikuttanut lähinnä siinä mielessä, että Sarpanevan ja Wirkkalan menestystuotteiden linjasta poikkeamista pidettiin liian radikaalina ja vasta luonnosvaiheessa olevia tuotteita arvosteltiin kovaan ääneen. Yritysten myyntimiehistä saa Vennolan puheista sen käsityksen, että he katsoivat vain taaksepäin myyntilukuja ja uskoivat vanhojen keinojen onnistuvan yhä uudestaan. Muotoilijana Vennola kuitenkin halusi jo pelkästään työnsä mielekkyyden vuoksi luoda uutta ja jättää oman jälkensä Iittalan suunnitteluhistoriaan. Kuitenkin, kuten huomattiin *Kaveri*-lasiston kohdalla, oman tien kulkeminen ei aina johtanut menestykseen. Kultakauden esineiden muotokieli ei ole vaikuttanut rajoittavasti Vennolan suunnittelutyöhön. Suurempi vaikutus oli kultakaudella kuuluisuuteen nousseiden Sarpanevan ja Wirkkalan myöhemmin suunnittelemissa tuotteilla, joista monia pidettiin automaattisesti hyvinä vain suunnittelijan nimen takia. Vennola kertoi pitäneensä 1980-luvulla luentoja suomalaisesta lasista ja vitsailleensa, kuinka tehtaalla oli hänen lisäksi kaksi ”puhtaaksi piirtäjää”, Tapio Wirkkala ja Timo Sarpaneva. Vaikka kaikki tunsivat lasimuotoilun alalta juuri nuo kaksi nimeä ja Jorma Vennola oli kaikille uusi nimi. Tämä kuvastaa sitä, miten uudet suunnittelijat, kuten Vennola, työskentelivät ”kultakauden sankareiden” maineen varjossa. Vennola kuitenkin pitää positiivisena sitä, että häntä edeltävien suunnittelijoiden ansioista Iittalalla arvostettiin suunnittelijoita ja siellä työskentely oli siksi helppo aloittaa.<sup>160</sup>

Vennola kuvailee oman suunnittelunsa postmodernistisia piirteitä kokeiluina, jotka jäivät pöytälaatikkoon luonnoksiksi. Kaikista rohkeimpia ja kokeilullisimpia ideoita ei siis Iittalan tehtaalla otettu edes harkintaan. *Kaveri*-lasistoa Vennola ei varsinaisesti edes lue postmodernin tyylin piiriin, vaikka sen voisi juuri muovia ja lasia yhdistävän, erikoisen tekniikkansa ja leikkisyytensä takia ajatella rikkovan Iittalassa ”valttikortiksi” muodostunutta funktionalistista tyyliä sekä Sarpanevan ja Wirkkalan keksimää ”röpölasi-linjaa”. Vaikka Vennola työskenteli lasitehtaalla, hän ei missään vaiheessa pitänyt lasia pyhempänä materiaalina kuin muita, mikä näkyy myös käyttöesineiden suunnittelussa. *Hiljaisen kylän* teoksissa lasiin on yhdistetty niin metallia, puuta, betonia, villalankaa kuin kiveä. Eri materiaalien rohkea yhdistely oli piirre, joka nousi useasti esiin Designmuseon paneelikeskustelussa postmodernista muotoilusta. Jollain tapaa Vennolakin oli siis ajan hengessä mukana, vaikkei tietoisesti. Vennolalle itselleen yllätyksenä *Hiljaisen Kylän* teoksista *Muodon muutos* (kuva 11) valittiin osaksi Helsingin Designmuseon *Postmodernismi*-näyttelyä (30.1-7.5.2015). Teos kuvaa ihmisten henkisten arvojen muuttumista materiaalisiksi arvoiksi tai päinvastaista muutosta: lasinen raamattu muuttuu lompakoksi tai lompakko muuttuu raamatuksi, riippuen lukusuunnasta. *Muodon muutos* on Hiljaisen Kylän teoksista selkeimmin kantaa ottava. Katsoja yhdistää sen helposti 1980-luvun nousukauteen ja kulutushuumaan.

---

<sup>160</sup> Muotoilija Jorma Vennolan haastattelu 26.3.2015.

Salo taas mainitsee postmodernismin olleen ”ilmassa” ja teki tietoisia postmodernille tyyllille ominaisia valintoja muotoilussaan. Näistä selvimpiä esimerkkejä ovat huoleton lainaaminen vanhoista kulttuureista *Amphoran* ja *Kuninkaiden Laakson* kohdalla, postmodernin arkkitehtuurin vinolaudoituksen kopioiminen *Nautililus*-juomalasin pintaan sekä lasin käytön konventioiden rikkominen rakentamalla siitä yllättäviä esineitä, kuten motorisoitu lintu ja huvimaja. Lasin yhdistäminen muihin materiaaleihin, kuten metalliin oli toisaalta postmodernille tyyllille ominaista, mutta toisaalta Salolle luonteva tapa työskennelle hitsaustaidon takia. Salon kokemus postmodernismista on vapautuneempi kuin Vennolan johtuen Nuutajärven ilmapiiristä, jossa kannustettiin erikoisiin kokeiluihin eikä pelätty vanhasta linjasta poikkeamista. Postmodernismi, joka nauroi funktionalismille, otettiin mielenkiinnolla vastaan Nuutajärvellä, mutta Iittalalla se ei ollut kovin tervetullut ilmiö. Sekä Salon että Vennolan tuotannossa on postmodernille muotoilulle ominaista huoletonta ironiaa, joka näkyy mielestäni parhaiten esineissä, joiden ulkonäöllä tai materiaalilla ei ole mitään tekemistä käyttötarkoituksen kanssa.

Kultakauden vaikutus Iittalassa yleisesti 1980-luvulla näkyy myös Timo Sarpanevan *Claritas*-sarjassa. Muotoilu on hyvin pelkistettyä ja värien käyttö rajoittuu mustaan, valkoiseen ja muutamaaan murrettuun harmaan ja hiekan sävyyn. 1960- ja 70-luvulla suosittu ”röpölasi” ja sulavan jään jäljittely on vaihtunut sileään lasimassaan, jota koristavat harkitun sattumanvaraiset kuplat. Tätä analyysiä tukevat aikalaisten kriitikoiden puheet siitä, kuinka suomalainen lasi on palannut juurilleen. Toisin sanoen toistaa se 1940–50-lukujen tyyliä.

Postmoderni tyyli jakoi mielipiteitä Helsingin Sanomissa 1980-luvulla. Toisaalta se nähtiin taaksepäin katsovana ja hämmästeltiin, voiko esimerkiksi arkkitehtuurin lähtökohtana olla vitsi tai yllättäminen. Uusi tyyli herätti huomiota ja jopa kauhua, piittaamattoman luonteensa takia. Tyylien sekoittaminen ja alkuperäisyyden halveksiminen nähtiin negatiivisena ja turhana. Toisaalta ajateltiin, että postmodernismi voisi pelastaa muotoilun ”esteettiseltä tyhjiöltä”, johon se 1970-luvulla on monien mielestä ajautunut. Muun muassa Salon uutta taidelasia pidettiin esimerkkinä taiteesta, joka katsoo eteenpäin ja valaa uskoa nykytaiteeseen. Salon teoksissa melko korostetut historialliset viittaukset nähtiin positiivisina ja romanttisina. Teosten huumoria taas pidettiin nuoren polven anarkismina. Materiaalien yhdistelyä pidettiin uutena ja tuoreena metodina. Neutraalimmat kannanotot liittyivät postmodernismin monisyiseen luonteeseen. Koettiin, että uudella muodikkaalla termillä voitiin selittää mikä tahansa uusi ilmiö.

Alan julkaisuissa, *Form Function Finland*, *Muoto* ja *Design in Finland* löytyvät artikkelit ovat sävyltään monenlaisia. Kirjoitettiin jäähyväisten jättämisestä funktionalismille, mutta toisaalta ylistettiin esimerkiksi Vennolan *Tapuli*-lasia, joka on kuin funktionalismin malliesimerkki. Se on väritön, minimalistinen kätevästi pinoutuva lasi, joka sopii ergonomisesti käteen. Salon *Nautilus*-lasit saivat kehuja uudesta kekseliäästä tavasta koristaa lasin pintaa ja Vennolan taidelasi nähtiin uutena lähtönä suomalaisessa lasimuotoilussa. Vennolan tapaa yhdistää materiaaleja pidettiin hyvänä esimerkkinä muotoilijan kokeilunhaluisesta luonteesta. Toikan lasitaiteen sanottiin olevan merkki siitä, että lasimuotoilussa vallitsee tietynlainen purismin ilmapiiri, jota halutaan horjuttaa. Sekä Toikan että Salon mainitaan pyrkivän vapauttamaan lasi sen konventioista. Heikki Orvolan taidelasia keuhuttiin eksoottiseksi ja romanttiseksi ja pohdittiin, haluaako taiteilija tällä ottaa kantaa niin sanottuun lasipurismiin.

Modernismin kaipuu näkyy kirjoituksissa Sarpanevan *Claritas*-teoksista, joissa niiden sanottiin olevan kunnianosoitus modernin lasitaiteen hienoimmille perinteille. 100-vuotiaasta Ahlström Iittalaa keuhuttiin omanlaisen lasin tuotannosta ja samalla todettiin, että menestyksestä saamme kiittää Wirkkalaa ja Sarpanevaa. Kuitenkin kirjoitettiin myös, että nuori suunnittelija, Jorma Vennola on löytänyt uuden lähestymistavan muotoiluun, joka tuo kontrastia Sarpanevan ja Wirkkalan tuotantoon. Modernismia ja sen (mies)sankareita puolustettiin ja postmodernismi nähtiin kaupallisena oikkuna. Toisaalta koettiin, että modernismi pitäisi pitää hengissä luomalla jotakin uutta eikä vain tuomalla uudestaan tuotantoon sankarisuunnittelijoiden vanhoja tuotteita ja keskustelu on edelleen käynnissä vuonna 2018. Vaikka postmodernismi nähtiin ohimenevänä, sen koettiin virkistävänä, eikä sitä siksi pitäisi ottaa niin vakavasti.

## 8. Lopuksi

Lähdin tutkimaan Iittalan 1980-luvun lasimuotoilua, koska sitä käsitteleviä tutkimuksia on tehty hyvin rajallisesti ja minua kiinnosti miten yritys, jonka menestys pohjaa tänäkin päivänä modernismiin ja funktionalismiin, suhtautui niitä vastustavaan tyyliisuuntaan, postmodernismiin. Vennolan ja Salon haastattelusta kävi ilmi, miten 1970-luvun pysähtynyt ilmapiiri ja ”kultakausi” tuntuivat varjostavan tunnelmaa Iittalan lasitehtaalla ja tehneet muotoilijan työstä välillä hankalaa ja toisaalta Nuutajärvellä tuntui olevan vapautuneempi työskentelyn ilmapiiri, johon suunnittelun vapautta korostavalla postmodernilla muodilla on ollut oma osansa. Taidelasin suunnitteluun molemmat muotoilijat kertovat saaneen täysin vapaat kädet ja tämä käytäntö elää yhä Iittalalla ja taidelasin valmistaminen nähdään edelleen muita tuoteryhmiä ja yrityksen brändiä tukevana, vaikka sen tunnettuus ja suosio onkin laskenut parhaista ajoista.

Helsingin Sanomat uutisoi 12.2.2018 Designmuseon *Paluu nykyisyyteen* -näyttelystä, jonka kuratoivat ruotsalaiset Daniel Gollingin ja Gustav Kjellin. Näyttelyn keskiössä suomalaisen muotoilun pysähtyneeltä vaikuttava nykytila. Kuraattorit olivat valinneet näyttelytilan keskellä olevalle jalustalle seitsemän esinettä, muun muassa Alvar Aallon kolmijalkaisen jakkaran. Pöydän keskellä on Jorma Vennolan suunnittelema *Kaveri*-lasi 1970-luvun lopulta. Otin tämän lasin tutkimuksessani esiin juuri sellaisena esineenä, joka pyrki rikkomaan normeja Iittalan suunnitteluosastolla. Ruotsalaiskuraattorit olivat nostaneet monille melko tuntemattoman *Kaveri*-lasin näyttelyyn juuri tästä samasta syystä.<sup>161</sup>

Kiinnostuin 1980-luvusta postmodernismin ja ”kultakauden” vastakkainasettelun takia. Mitä enemmän aiheeseen paneuduin, sitä enemmän ymmärsin, ettei keskustelu ole juuri lainkaan muuttunut viimeisen 30 vuoden aikana. Teollisen muotoilun kentällä puhutaan edelleen suomalaisen muotoilun pysähtyneisyydestä, nostalgiaan jumiutumista, historian painolastista ja tiettyjen tunnettujen suunnittelijoiden ihannoimisesta.<sup>162</sup> Tämän aihepiirin ympärillä riittäisi vielä tutkittavaa.

---

<sup>161</sup> Aino Frilander: Suomalainen muotoilu takertuu menneisyyden hitteihin, sanovat ruotsalaiset asiantuntijat. *HS* 12.2.2018.

<sup>162</sup> *Ibid.*

## Lähteet

### Painamattomat lähteet

#### Designmuseo, Helsinki

##### Arkisto:

Iittalan tuotekuvastot.

Lasi kanssamme: tietopaketti käyttö- ja taidelasista 1983.

*Postmodernismi*-näyttelyn näyttelytekstit 2015. Heino, Salla & Kivilinna, Harry.

Suomalaista lasia, lasitehtaiden esitteitä 1950-luvulta.

Tuotekuvastot vuosilta 1960-2000.

#### Tekijän arkisto

Muistiinpanot Designmuseon paneelikeskustelusta *Postmoderni muotoilu, mitä se on?* 10.3.2015.

### Suullisia tietoja antaneet:

26.3.2015 Designmuseo, Helsinki:

Vennola, Jorma, teollinen muotoilija ja taiteilija, Kaarina.

11.10.2017 Muotoilijan työhuone, Nuutajärvi:

Salo, Markku, teollinen muotoilija ja taiteilija, Nuutajärvi.

### Internet-lähteet

Corning Museum of Glass: The Studio Glass Movement:

[<http://www.cmog.org/index.asp?pageId=1276>] (luettu 22.10.2018)

Markku Salo: [[http://www.markkusalo.com/cms/index.php?page=markku\\_salo\\_1b](http://www.markkusalo.com/cms/index.php?page=markku_salo_1b)]

(luettu 1.10.2018)

## Sanomalehdet:

Frilander, Aino. *Suomalainen muotoilu takertuu menneisyyden hitteihin, sanovat ruotsalaiset asiantuntijat*. HS 12.2.2018.

Gitlin, Todd. *Et voi voittaa roskakulttuuria, siis nauti siitä!* HS 15.1.1989.

Kemppinen, Jukka. *Nykyaikaa*. HS 21.5.1990

Maunula, Leena. *Tervetuloa, uusi lasi*. HS 4.6.1987.

Suhonen, Pekka. *Näinkö koittaa Suomen vuoro käydä keskusteluun postmodernismista? Journalistin jälkimodernismi*. HS 24.2.1985.

Tahkokallio, Päivi. *Nuutajärven anarkisti valaa uskoa suomalaiseen lasiin*. HS 26.5.1991.

Uusitorppa, Harri. *Postmodernille ei ole vaihtoehtoa*. HS 17.11.1986.

## Painetut lähteet ja kirjallisuus

Aaltonen, Susanna, 2010. *Sisustaminen on kuin käsialaa. Carin Bryggman ja Lasse Ollinkari sisustusarkkitehdin ammatissa 1940- ja 1950-luvulla*. Porvoo: Taidehistorian seura.

Aav, Marianne, 2006. Lukijalle. *Suomalaisen lasin juhlaa: Iittala 125v*. Toim. Marianne Aav & Eeva Viljanen. Helsinki: Designmuseum, 9.

Annala, Vilho. 1948. *Suomen lasiteollisuus II*. Helsinki.

Bauman, Zygmunt, 1992. *Postmodernin lumo*. Lontoo: Routledge.

Dawson, Jack, 2007. *Oiva Toikka: Lasi ja design*. Helsinki: WSOY.

Farina, Violetta, 2010. *1900-luvun taide*. Firenze: SCALA Group S.p.A.

Ferrari, Silvia, 1999. *1900-luvun taide*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.

Heartney, Eleanor, 2001. *Postmodernism*. Lontoo: Tate Gallery Publishing Ltd.

Hirsjärvi Sirkka & Hurme Helena, 1980. *Teemahaastattelu*. Tampere: Gaudeamus.

Hård af Segerstad, Ulf, 1982. Is the age of greatness over? *Form Function Finland* 2/1982, 22.

Kaipiainen, Marja, 1985. Avocado came to town. *Form Function Finland* 3/1985, 19–21.

Kalha, Harri. 1997. *Muotopuolen merenneidon pauloissa: Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi ja diskurssit*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura & Taideteollisuusmuseo.

- Kalha, Harri, 2013. *Muodon vuoksi: lasin ja keramiikan klassikot*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kalha, Harri, 2002. *Toini Muona & Gunnel Nyman*. Punkaharju: Taidekeskus Retretti.
- Kalin, Kaj, 1984. Sarpanevan Lasiaika. *Muoto* 1/1984, 54.
- Keinänen, Timo, 1987. Triennaalien Historiaa. *Iittala Milanon triennaaleissa*. Toim. Satu Grönstrand, Marketta Kahma, Valto Kokko ja Eino Koskinen. Iittala: Iittalan lasitehdas, 4–7.
- Koivisto, Kaisa, 2013. Kultakauden jälkeen. *Suomalaisen taidelasin kultakausi*. Toim. Kaisa Koivisto & Uta Laurén. Helsinki: Tammi, 264.
- Koivisto, Kaisa, 2001. *Lasitutkimuksia XIII: Kolme tarinaa lasista*. Riihimäki: Suomen lasimuseo.
- Koivisto, Kaisa, 2008. Serial Salo. *Markku Salo: Huutoja ja Kuiskauksia*. Toim. Kaisa Koivisto. Riihimäki: Suomen lasimuseo, 51–52.
- Koivisto, Kaisa & Laurén, Uta. 2013. *Suomalaisen taidelasin kultakausi*. Helsinki: Tammi.
- Korvenmaa, Pekka, 2009. *Taide ja teollisuus: Johdatus suomalaisen muotoilun historiaan*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Kulvik, Barbro, 1987. Forget Purism. *Form Function Finland* 3/1987, 60.
- Kulvik, Barbro, 1987. Dreams in Glass: To the Lighthouse? *Form Function Finland* 3/1987, 61.
- Kumela, Marjut, 1983. Heikki Orvola: Muotoilijan toinen puoli. *Muoto* 1/1983, 28–30.
- Laurén, Uta 2013. Kohti kansainvälistä mainetta. *Suomalaisen taidelasin kultakausi*. Toim. Kaisa Koivisto & Uta Laurén. Helsinki: Tammi, 79–80.
- Lukander, Minni, 1983. Stackable household glass. *Form Function Finland* 3/1983, 39.
- Manninen, Danuta, 1988. Just Imagine. *Design in Finland* 1988, 64.
- Matiskainen, Heikki, 2008. 25 vuotta suomalaista lasia. *Markku Salo: Huutoja ja Kuiskauksia*. Toim. Kaisa Koivisto. Riihimäki: Suomen lasimuseo, 7.
- Matiskainen, Heikki, 1994. *Suomalaisen lasin historia Suomen lasimuseossa*. Riihimäki: Suomen lasimuseo.
- Maunula, Jyrki, 1993. Kartanon lasitehdas. *Nuutajärvi: 200 vuotta suomalaista lasia*. Toim. Tuula Poutasuo. Helsinki: Oy Hackman Ab.
- Mikkola, Kirmo, 1983. Postmodernism is commercial, is passing. *Form Function Finland* 4/1983, 11.

- Paatero, Kristiina, 1984. Wärtsilä's 150th Anniversary Exhibition. *Form Function Finland* 2/1984, 64.
- Pallasmaa, Ulla-Maria, 1988. The Fruits of Chance? *Form Function Finland* 3/1988, 37.
- Petäjäniemi, Kirsti, 1983. Post-Modernism is a harmless shot in the arm. *Form Function Finland* 4/1983, 16.
- Petäjäniemi, Kirsti, 1981. Markku Salo, Visionary of glassmaking. *Muoto* 1/1981, 44–47.
- Poutasuo, Tuula, 2008. Keskusteluja Nuutajärvellä. *Markku Salo: Huutoja ja Kuiskauksia*. Toim. Kaisa Koivisto. Riihimäki: Suomen lasimuseo, 14–18, 23–26, 37, 39–40.
- Sario, Jorma et al., 1981. Sturdy Chum. *Design in Finland* 1981, 36.
- Sario, Jorma et al., 1979. Younger Generation Glass. *Design in Finland* 1979, 52–53.
- Seppälä-Kavén, Ulla, 2008. *Muodon ajat: katsaus muotoiluun 1800-luvun lopulta nykypäivään*. Turku: Turun ammattikorkeakoulu.
- Sotamaa, Yrjö, 1983. Post-Modernism is Therapy. *Form Function Finland* 4/1983, 17.
- Stenros, Anne, 1999. Suomalaisen modernin huonekalun tarina. *Visioita. Moderni Suomalainen muotoilu*. Toim. Anne Stenros. Helsinki: Suomen Taideteollisuusyhdistys, 142–145.
- Takala-Schreib, Vuokko, 2000. *Suomi muotoilee: unelmien kuvajaisia diskurssien vallassa*. Jyväskylä: Taideteollinen korkeakoulu.
- Tasala, Markku, 2006. Iittalan lasitehdas: Ruotsista ammattimiehet Suomeen. *Suomalaisen lasin juhlaa: Iittala 125v*. Toim. Marianne Aav & Eeva Viljanen. Helsinki: Designmuseo, 12–14.
- Vennola, Jorma, 1985. Hiljainen kyläni. *Muoto* 3/1985, 54.
- Vihma, Susann, 1998. Objects for Everyday Life: Aspects of Finnish Design Since the 1980s. *Finnish Modern Design: Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997*. Toim. Marianne Aav & Nina Stritzler-Levine. New Haven: Yale University Press.
- Väisänen, Hannu, 1983. The Modernist Era Is Over. *Form Function Finland* 4/1983, 17.
- Yli-Viikari, Tapio, 1981. Oiva Toikan taidelasinäyttely ”Pro Arte Vitrea” Galleria Sculptorissa 20.1.-1.2.81. *Muoto* 2/1981, 30.



## Liitteet

### Haastattelukysymykset

1. Mikä oli lasitaiteilijan ja yrityksen suhde 1980-luvulla? Millainen taiteilijan vapaus sinulla oli?
2. Ohjattiinko muotoilijaa tiettyyn tyyliin ja jos ohjattiin, niin miten se näkyi?
3. Toivottiinko sinulta eri materiaalien yhdistämistä lasiin?
4. Oliko lasitaide 1980-luvulla mielestäsi funktionaalista vai esteettistä?
5. Oliko lasi 1980-luvulla mielestäsi perinteiseen suomalaiseen lasimuotoiluun (1940–50-luvun klassikot) pohjaavaa vai pyrkikö se luomaan jotain täysin uutta?
6. Millaisia vaikutteita 1980-luvulla oli ilmassa ja miten ne vaikuttivat taidelasiin?
7. Miten koet suomalaisten suhteen lasiin 1980-luvulla? Leimasiko aikakautta jokin tietty piirre verrattuna 1970-lukuun tai 1990-lukuun?
8. Miten Iittalassa/Nuutajärvellä suhtauduttiin postmodernismiin? Puhuttiinko siitä?
9. Koitko olevasi postmoderni suunnittelija 1980-luvulla? Entä tällä hetkellä?
10. Esittikö Iittala muotoilijalle toiveita uniikin taidelasisarjan suunnittelun suhteen? Esimerkiksi täysin esittäviä esineitä tai jokin, jolla voisi myös olla funktio kuten pullo, malja tai vaasi.
11. Millaisia toimeksiantoja Iittala antoi käyttölasin suhteen? Miten koet taiteilijan vapauden käyttölasin ja koristelasin suunnittelussa? Miten se eroaa uniikkiteosten suunnittelusta?
12. Miten koit yritysfusion Iittalan/ Nuutajärven kanssa?

## Kuvat

Kuvat 12–18 Jorma Vennolan omasta arkistosta. Kuvaaja: Ilmari Kostianen.

Kuvat 19–26 teoksesta Markku Salo: huutoja ja kuiskauksia, useita kuvaajia.



Kuva 1 Tapio Wirkkala, *Ultima Thule* 1968. Kuva: Iittala.



Kuva 2 Jorma Vennola, *Paula* 1979. Kuva: [www.designlasi.com/content/paula-2010-vennola-jorma](http://www.designlasi.com/content/paula-2010-vennola-jorma) Kuvaaja A. T. Karilainen.



Kuva 3 Jorma Vennola, *Kaveri* 1979. Kuva: Designmuseum. Kuvaaja Bruce White.



Kuva 4 Jorma Vennola, *Kuusi* 1981. Kuva: Designmuseum. Kuvaaja: Rauno Träskelin.



Kuva 5 Jorma Vennola, *Koivu* 1981. Kuva: [fiftysixty.fi](http://fiftysixty.fi). Kuvaaja ei tiedossa.



Kuva 6 Timo Sarpaneva, *Claritas* 1984. Kuva: Iittala.



Kuva 7 Timo Sarpaneva, *Orkidea* 1953. Kuva: Bukowskis. Kuvaaja ei tiedossa.



Kuva 8 Timo Sarpaneva, *Lansetti III* 1952. Kuva: Bukowskis Kuvaaja: M. Uusikylä.



Kuva 9 Oiva Toikka, *Troijan Sota* 1987. Kuva: Designmuseo. Kuvaaja: Rauno Träskelin.



Kuva 10 Markku Salo, *Kuninkaiden laakso* 1988. Kuva: [www.markkusalo.com](http://www.markkusalo.com)  
Kuvaaja ei tiedossa.



Kuva 11 Jorma Vennola, *Muodon muutos* 1985.



Kuva 12 Jorma Vennola, *Jalot Aravat* 1985.



Kuva 13 Jorma Vennola, *Huonot katot* 1985.



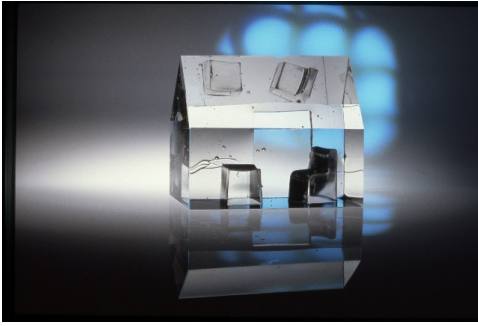
Kuva 14 Jorma Vennola, *Morttelit* 1985.



Kuva 15 Jorma Vennola, *Käsityö* 1985.



Kuva 16 Jorma Vennola, *Sokerikko ja kermakko* 1985.



Kuva 17 Jorma Vennola, *Designkoti* 1985.



Kuva 18 Jorma Vennola, *Avokado tuli kylään* 1985.



Kuva 19 Tiedotuksia merenkulkijoille: *merisumu* 1988.



Kuva 20 Markku Salo, *Faroksen majakka* 1987.





Kuva 21 Markku Salo, *Sinbad* (vas.) ja *Monsuuni* (oik.) 1987.



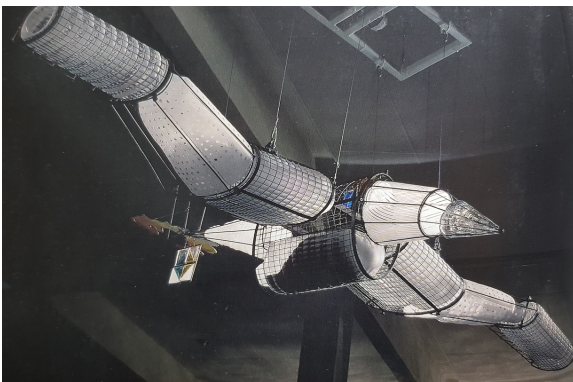
Kuva 22 Markku Salo, *Babylon* 1990.



Kuva 23 Markku Salo, *Amphora* 1989.



Kuva 24 Markku Salo 1987.



Kuva 25 Markku Salo, *Hallanvaara* 1987.



Kuva 26 Markku Salo, *Verkkoon puhallettuja pulloja* 1990.

Kannen kuvat: Bukowski's. Kuvaaja ei tiedossa.